

湛慶様式の形成と展開をめぐる試論

―湛慶周辺作例における造形的志向性への視座―

植村 拓哉

はじめに

湛慶は、承安三年（一一七三）に運慶長子として生を受け、建長八年（一二五六）に八十四歳という高齢で臨んだ東大寺講堂千手観音像造仏の功半ばで没するまで、比較的早くから史料上において事績の窺える仏師である。しかしその事績に反して、湛慶真作といえる明らかな作例は、雪隠寺毘沙門天、吉祥天、善膩師童子像（図1）及び蓮華王院本尊千手観音菩薩坐像（図2）（以下、便宜的に本尊像と略称する）、千体千手観音菩薩立像のうち九軀を数えるのみである。これらの作例は、運慶没後における後半生の事績に数えられるものと考えられ、湛慶の前半生の作風については、検討すべき現存作例がほぼ運慶主宰になる工房制作による造像であるため、湛慶個人の作風を見出すことが困難なものが多い。

むろん湛慶については、これまでに詳細な事績の整理が行われ、個々の作品に対する作風や彫刻史上の位置づ



図1 毘沙門天尊像 雪蹊寺



図2 千手観音菩薩坐像 蓮華王院

けについても、先学諸氏による成果の蓄積がすでになされており、^⑤蓋然性の高い推定作例や、その作風から湛慶周辺の仏師によるものとして指摘されている作例も現在では少なくない。しかし、その限定的な現存作例の状況も相俟って、湛慶の作風展開については未だ克服すべき課題が多々残されている。

現存作例はいずれも後半生における湛慶円熟期の作例であることは疑いなく、晩年期までの作風を顕著に示すものといえるが、そこから窺える造形的特色は実に興味深いものである。

その作風について、古くは小林剛氏が「父運慶の風を洗練された写実的手法を發展させ」、「一部に宋風を取り入れて特殊な変化を与えて」いるとする見解や、^⑥運慶と湛慶の作風の差を、「一線の上の変化」と見て、運慶の作風の特徴であった「内実的な力感・量感や表面的な動感が次第に影を潜めていき、その根底にあった現実直視の写実主義」が「絵画的な性格を」主張し始めたという田邊三郎助氏の評価が代表される。^⑦端的に言えば運慶の作風を基盤として、量感を減じて洗練し、写実表現を推し進めたという見解が湛慶の作風に対する主な理解といえよう。またその洗練された端正な造形は、事績上で見受けられる快慶との関わりや、院派や円派など他派の京都仏師と共に造仏を行った事によってその作風形成に影響を与えたすることも現在では一般的といえる。

このように湛慶の作風については、前半生においては、運慶の小仏師としてその作風や構造技法の展開を目的の当たりにし、工房制作における造仏として運慶の意に沿う造形を会得しながら、後半生においては自己の作風を昇華し、晩年期の作風へと展開させていったものと評価できるだろう。

しかしながら、蓮華王院本尊千手観音坐像を眺めると、その晩年期の作風は、基礎的な造形基盤は慶派様式を保ちつつも、運慶様式への忠実性は認めがたく、むしろ穏やかで風雅な平安後期様式の積極的な受容が認められるものと考えられる。まさに湛慶様式として評価でき得る造形性を示している。近年では、湛慶の晩年期におけ

る平安後期様式へ傾倒したかのような作風に着目し、鎌倉彫刻史における和様の継承者として評価されていることも湛慶の作風を端的にあらわしている。⁽⁸⁾

そのような指摘を勘案すると、湛慶の自己の作風形成という意味では運慶を代表とする前代、あるいは前々代以前の仏師たちが形成してきた鎌倉新様式を逸脱し、平安後期へ回帰するかのような展開を見せているものと考ええることもできよう。これは、鎌倉彫刻史の展開に大きく関わる問題であるが、この運慶と湛慶間における作風の乖離は興味深いものであり、はたして湛慶は運慶世代の造形性をどのように評価・学習し転換していったのか、またその転機とはいかなるものであったのか、極めて重大な問題として挙げられる。

湛慶の事績や作例について新たに付け加えるべき知見は持ち合わせていないが、湛慶その人をめぐる問題としては、作風形成期から晩年期の作風へいたる過程が挙げられ、検討すべき課題として残されているものと考ええる。本稿では、真作の少ない湛慶の作風の問題について検討していくために、まず事績から造像環境について検討を行い、推定作例や周辺作例など広く含めて湛慶活躍時代における作例の情報を集積する。その上で、湛慶周辺作例の造形表現がもつ志向性を読み取る作業によって、その傾向を抽出していきたい。また、造形傾向の抽出から得られた情報の拠ってきた背景的要素についても、その受容者層に視線を向けて考察を行い、湛慶の作風形成と展開の過程についてひとつの試論を提示するものである。

第一章 湛慶の事績について

第一節 前半生の事績

本章ではまず、湛慶の事績について確認し、その生涯における活動と周辺の相関関係を探っていきたい。なお、本稿では湛慶の生涯における区分について、主に運慶から湛慶への世代交代という観点から、湛慶誕生から運慶没頃である貞応三年（一二二三）頃までを前半生、そこから湛慶が没するまでを後半生の事績として便宜的に取り扱うこととする。ただ、本章でも触れるように、造像環境の変化という点ではその限りではない。

現在知られうる中では湛慶の最初期の造仏事例は、建久九年（一一九八）東寺南大門金剛力士像のうち、惣大仏師を運慶として西方呬形像を造立したことに始まる。『東宝記』第一、南大門項を見ると、

南大門（二階楼門、東西五間、南北二間）、

古老伝云、当寺草創之最初所被建立之楼門荒廢之間、依文覺上人之勸進、建久右幕下施入錢一万貫文、如旧

造営之（云々）

金剛力士

大仏師康譽法眼注進云、

二王作者

惣大仏師運慶

金剛東運慶

力士西湛慶

但子息等加造乎（云々）、（運慶子息、湛慶、康運、康弁、康勝、運賀

運助云々、運慶始補東寺大仏師）

私云、根本安置之像大師御作朽損之間、建久年中当寺修理之時、運慶湛慶等新造之、其後正中三季二月、高野証道上人致大勸進、二王二天等令修理、作天衣加綵色畢、

（一）内割注、／改行、傍線筆者注、以下同）

とあり、東方像は運慶の制作になり、運慶主導のもと共に大仏師として造仏にあたったことがわかる。この康誉による注進については捏造と見る向きもあるが、工房内部の造仏担当の割り当て方と運慶の子弟教育の姿がうかがえ興味深い。

次いで、東寺中門二天像のうち西方増長天像を湛慶が康弁・運賀を率いて造立し、東方持国天像は康運・康勝・運助が造立している。ここでは、湛慶が主導的な立場を担い、子弟を率いて造仏にあたっている。この際も、背後に惣大仏師としての運慶の存在が無かったとはいえないだろう。

ともあれ、この最初期の事例は、運慶の湛慶に対する接し方が如実に表れているものと考えられるのではないだろうか。すなわち、東寺造仏においては、おそらくそれ以前から行っていたであろう小仏師としての活動のみならず、大仏師としての経験を積ませ、子息たちに造像の一切を担当させることによって次代を担う人材の育成

を目的としていたようにも思われる。

前半生における以降の事績については、工房制作の問題はあるものの、比較的現存作例に恵まれているといえる。滝山寺諸像、東大寺南大門仁王像、また更なる検討は必要なものの、近年の見直しによって評価の分かれる興福寺現南円堂四天王像の当初安置堂宇が北円堂であったと仮定すれば、いずれも運慶主宰による工房制作として行われた造像であることに気付かれる。作例を眺めると、それぞれ当時の運慶の作風を顕著にあらわしているものとみられ、統一的な群像表現の中から湛慶個人の作風の特徴を見出すことは難しいものといえる。

滝山寺の場合、同寺に伝来する『瀧山寺縁起』¹⁰に湛慶の名が見えているが、その参画については厳密には不明である。滝山寺諸像は一見して聖観音・梵天像(図3・4)と帝釈天像(図5)にその表現の相違を見ることができ、造形的な出来栄を評価するならば、聖観音・帝釈天像が上手で、梵天像がやや劣るものと見られる。工房制作における小仏師等の分担作業について、大仏師の主導的な統率の中での表現の差異という点に着目し、しいてその造形性に言及するならば、聖観音や帝釈天像の柔らか味を持たせた肉身や破綻のない自然な動勢表現に比べ、梵天像の肉付けが部分的で、ややぎこちなさの残る腰の捻りに伴う立ち姿などに、若き湛慶の姿を想定することも可能かもしれない。

このような点は、運慶工房による制作と考えられる高野山不動堂八大童子像のうち、その出来栄から運慶の手が想定される矜羯羅・制吒迦童子像(図6)と、その他の像、例えば恵光童子像(図7)などと比較したさいに近似する相違が指摘できる。こちらも滝山寺同様、八大童子像造立に湛慶が関わったことを記す史料類は認められないものの、伊東史朗氏の検討による作風分類に拠れば、「全体で四人の仏師が各二軀ずつの造立を行った」可能性が指摘されており、湛慶の前半生の事績傾向を鑑みるとその参画は十分可能性があり、制作時期もさほど隔



図5 帝釈天像 滝山寺



図3 聖観音像 滝山寺



図4 梵天像 滝山寺



図7 恵光童子像 金剛峯寺



図6 制吒迦童子像 金剛峯寺

たらないものと考えられることから、工房制作における主宰者運慶とその他の仏師の力量の差として理解することも首肯されよう。¹³⁾

また、建仁三年(一二〇三)東大寺南大門仁王像では、平成の大修理によって、運慶風の造形性が顕著である吽形像から、「定覚・湛慶」二人の大仏師によって制作されたことが知られるところとなった。¹⁴⁾しかし、すでに大方が指摘するように、巨像制作において留意すべきは雛形の存在であり、それが誰の手によるものかが問題となる。造形についてみると、阿形像では、巨像ながらもまよりの良い卓越した手腕を窺わせるものの「平面的」、「絵画的」といった評価のあるように、吽形像の限られた空間内をいっばいに使い、奥行きを感じさせ前後左右に大きく彫刻空間とする造形性とはやはり本質が異なるといえる。また、よく知られるように吽形像は数々の細やかな修正がおこなわれていることも、その作風の本質と大いに関わる点といえるだろう。

建暦二年(一二二二)の興福寺北円堂造仏では、四天王像を湛慶以下兄弟たちが担当し、そのうちの持国天像を造立したことが弥勒仏台座銘から知られる。¹⁵⁾先にも触れたように、近年では現南円堂に安置される四天王像が当初運慶工房造立による北円堂像であったとする指摘があり注目されるが、¹⁶⁾工房制作による造像ということもあり、湛慶個人の作風を抽出することはやはり困難で、得られる情報は極めて少ない。

ともあれ、現在知られうる事績の上では、建久九年の東寺南大門造仏で西方天を大仏師として担当したのを初めとし、以降、建暦三年の法印補任まではほぼ運慶小仏師として参画していることが窺われ、運慶の作風や展開、古典学習の成果、進化する構造技法など、その全てを眼前にて習得していったと考えられる点に湛慶前半生の特徴が見出される。現存作例を眺めても統率者としての運慶の力量によるところが大きい、その運慶の期待に答える技術を身につけていたものと評価できよう。

事績上の転機が窺われるようになるのは、建暦三年（一二一三）の法勝寺九重塔の五仏及び四天王像の造仏賞で、運慶から賞を譲られ法印となつて以降のことである。⁽¹⁷⁾それは事績の上では、建保三年（一二一五）後鳥羽院逆修本尊である一尺五寸の阿弥陀・弥勒像を造立したことに始まる。あくまでも現在知られうる事績の中ではあるが、東寺中門造仏を除けば最初期の独立的な造像を行った造仏として評価できる。このとき湛慶四十三歳、運慶の生涯と比較すると、両者の生まれた時勢と立場の相違が一見して窺えるように思われる。以降は、建保六年（一二二八）に東大寺東塔四方四仏を院派仏師と、貞応二年には快慶と共に後白河皇女准三后宣陽門院発願による醍醐寺琺瑯堂諸像の造仏にあたるなど、運慶と離れ、他派の仏師との共同造仏や運慶世代の中心的仏師に従っていることが窺える。⁽²⁰⁾またこの頃、貞応二年以前に慶派の私寺である地藏十輪院の諸像造仏も平行して行われていたことが留意される。『高山寺縁起』⁽²¹⁾該当部分を見ておこう。

一金堂一字檜皮葺五間四面（中略）

一本仏

中尊木像周丈六盧舍那如来仏工運慶作

脇士十一面觀自在菩薩（相伝之伝教大師御本尊云々／或説、弘法大師御作云々）弥勒菩薩

四天王等身像各一軀并各三尺侍者

持国天円慶作、改名運覚

増長天湛慶

広目天康運、改名定慶

多聞天康海、改名康勝

右本仏並四天王像者、本是洛城地藏十輪院〈運慶建／立堂〉本尊也、而建保六年、彼十輪院炎上畢、其後且怖洛水火難、且為上人本尊運慶法印奉渡之（日記在／別、）則為西園寺入道大相国御沙汰、去貞応二年四月八日奉移安当寺本堂畢、凡此像、此運慶并弟子等、數年之間留手尽心所令彫刻也、頗以後代宝物者歟、抑文覚上人、当初語明恵上人云、梅尾道場奉安置運慶所作釈迦如来像、令奉興行華嚴宗云々、曩昔之一言、懸協于今事願望自然而成歟、不知又上人之立鑒歟、傍以足規模而已、

京都八条高倉に所在した地藏十輪院の炎上後、火難を逃れ西園寺公経の沙汰によって高山寺金堂に安置された諸像は、運慶を筆頭とする仏師たちが「手を留め、心を尽くし彫刻せしめた」もので、そのなかで湛慶は、四天王像のうち増長天像を造立していたことがわかる。現在これら諸像に該当する作例が遺されていないことは極めて悔やまれる。南都炎上を目の当たりにしていた運慶が、心を尽くして制作した仏像が再び焼失しないようお願い、また明恵の高配もあり手厚く祀られるであろう高山寺への移安は、その心中を推察せられるところであろう。後述のように、西園寺公経を紹介した明恵とのこのような関わりも後半生へと繋がる重要な要素として留意される点である。

その後、運慶が貞応二年末に没したものと考えられるが、前半生においてはほぼ運慶小仏師、あるいは運慶主宰造仏における大仏師のひとりとして活動していたことが窺えた。運慶はその示寂に際して、湛慶にその造仏基盤を一手に譲っていたことが知られている。⁽²³⁾そして運慶没と前後するように次代慶派を担う棟梁として表舞台で活躍し、後半生の事績では、宮廷関連や醍醐寺・東寺・高山寺・西園寺の造仏など、京都を中心とした事績が集

中していくこととなる。

第二節 後半生の事績

運慶没後の後半生は、前半生の事績とは対照的に、慶派工房棟梁として、様々な寺院での活動が目につく。特に湛慶を始めとする慶派の主要仏師たちが、永きにわたって継続的に造仏活動を行っているのが高山寺である。地藏十輪院諸像の移安に始まり、貞応三年（一二二四）には、西園寺公経が高山寺別院とした平岡善妙寺鎮守として善妙神、獅子・狛犬等を制作し、さらに翌年には高山寺にも鎮守として白光神・善妙神を勧請しており、獅子・狛犬並びに両神像を行寛の沙汰により造立する。『高山寺縁起』該当部分を見てみよう。

一鎮守社壇四字（在二間一／面拝殿）

一社（中央）大白光神（梵云爵多／羅迦神）

天竺雪山大神也、有禪法擁護之誓、故勧請之、即十二神之随一也、

一社（右方／南）春日大明神

右我朝神也、自上人託胎之時、殊致擁護、遂及託宣、有種々契約、故勧請之、如別記、

一社（左方北）善妙神

新羅国神也、有華嚴擁護之誓、故勧請之、

右勧請、三国之明神、所仰一寺之擁護也（本是西経蔵／処奉崇之）三社宝殿並獅子狛犬及白光善妙両神御体等、静定院行寛法印沙汰也、三社上下次第、上人思惟之处、聊有夢想、被定之畢、白光神（上）春日神（中）

善妙〈下〉也、

嘉祿元年乙酉八月十六日甲辰寅時、白光善妙兩神御体奉納之〔義林房為上人代官勸之〕春日神者但奉勸請、不安置御体也、此日寄瑞等有之、自同日三社長日御供並御灯被備之、尽未來際不可退転之由、法印願書奉納白光神札壇畢、灯油料、近江国香庄年貢寄進之畢、寛喜元年十月十五日兩經藏造營之刻奉移宝殿於西山傍畢、

さらに、関連資料として『慧友手記集』⁽²⁴⁾がある。

梅尾鎮守事^(マヅ)

嘉祿元年〈乙酉〉八月十六日〈甲辰〉大願主静定院権少僧都行寛、造立三社宝殿、並造立白光明明神^(マヅ)、並善妙神之御体、奉安置宝殿並造師子形六頭、安社前、其時願文、奉令精書、上人御房、籠中央之社内了、

御体ハ 仏師

師子形相模法印湛慶之作

同日未刻、為備法楽、八十華嚴經一部開題供養〔行寛僧都新写供養〕並安置御体、開眼供養〔云々〕

導師上人御房

請僧十五人当寺衆徒

但三所之内、中央者印度大雪山鬱多羅迦大白光神是也、右方〔南方〕本朝春日明神是也、左方〔北方〕大唐善妙竜神也、春日者、但奉勸請、不奉安置於御体也、



図9 善妙神像 高山寺



図8 白光神像 高山寺



図10 仔犬像 高山寺



図11 弥勒菩薩像 高山寺

現在高山寺に伝来する善妙神・白光神像(図8・9)は、高山寺別院・平岡善妙寺に勧請された鎮守神として現存する善妙神像に呼応するとの説があったが、先述の『高山寺縁起』「鎮守社」項及び『慧友手記集』の記述から、高山寺の鎮守として嘉禄元年(一二二五)に勧請されたものであり、法量及び作行きが近似し、嘉禄元年銘の確認される獅子・狛犬三対と善妙神・白光神を湛慶が制作したもの指摘された。⁽²⁶⁾

『慧友手記集』記事は写しぐれとみられる記述が注意され、その内容についてはいささか不分明といわざるを得ないが、その意図するところは明らかであろう。その後大方に記述内容とともに毛利説が認められており、

その優れた出来栄えからも湛慶の手による可能性が非常に高いと考えられる作例である。小品ながら刀技の冴えが光る優れた御像であり、運慶没後における湛慶のひとつの作風を伝えているものと考えられる。

さて事績が前後するが、高山寺では安貞三年(一二二九)

に、大門の金剛力士像を制作し、同年に三重塔五仏（毘盧舍那・文殊・普賢・観音・弥勒）を造立する。このうち文殊は定慶の作になり、寛喜元年六月二十七日に開眼されており、おそらく他の像も同じ頃の供養であろう。その後も嘉禎三年（一二三三）までに制作されたと考えられる十三重塔の制吒迦・梵天・帝釈天・毘沙門天の造立や、寛元二年（一二四四）の高山寺羅漢堂比丘形文殊像の造立など、運慶生前からの交友事績ではあるものの、湛慶の事績をみる上で、明恵・高山寺との関わりは極めて身近な交友であることがわかり重要なものである。

また、高山寺では、仁和寺本『梅尾大明神御開帳記』所収の指図に、石水院の春日・住吉両明神を祀る前方に鹿や馬、獅子・狛犬などの動物像を安置していたことが記され、現在伝来する神鹿、獅子・狛犬などがこれにあたるものと指摘されている。⁽²⁸⁾ 仔犬像（図10）については、禅堂院の上人影像の前に「狗形」が遺愛の品としておかれていたことが『山州名跡巡行志』にあり、神鹿については、明恵が春日大社に詣でた際に、東大寺中門辺りで鹿が三十頭あまり膝を屈して臥したとの故事に関連するものと考えられ、伽藍堂宇の安置ではなく上人の信仰活動及び生活を営んだと考えられる庵室に安置されていることから明恵の個人的な信仰風景をあらわしたものと見えるだろう。その制作も明恵在世時、作者は湛慶が相応しいとして早くから高い評価をうけてきた。同様に、貞応二年銘の確認される鏡弥勒像（図11）についても、当時明恵周辺にいた有力な仏師として湛慶が挙げられている。⁽²⁹⁾ これらが、高山寺における事績であるが、現存作例が湛慶その人の作として認められるかはひとまず置くとしても、湛慶世代の慶派工房における造像環境の一翼を担う事績であることが如実に窺われる。なかでも湛慶の高山寺造仏への従事は、慶派仏師の中でも最も事績が多いことが窺え、湛慶と明恵の密接な関係性を見て取ることも出来そうである。明恵上人は、宮廷人や高僧などの交友が知られているが、湛慶の造像環境の広がりについて考えるうえでも、この高山寺造仏、ひいては明恵との関係の重要性が認められよう。

また、同様に湛慶後半生の造像環境を考える上では、運慶没以前から運慶や明恵を介して交友を持ち始めたとみられる西園寺公経との関係性が顕著となる点が留意される。元仁元年十二月には、西園寺公経が建立した西園寺御堂本尊像を湛慶が制作した可能性が指摘されており、後世の史料によって西園寺大仏師職に補任していたことが知られている。この点に関しては西園寺像の造形の問題と共に後述する。

西園寺御堂像造立の二年後、嘉禄二年(一二二六)には、湛慶が阿親の菩提を弔うために造立した丈六阿弥陀如来像の造立が始められる。この像については、よく知られるように『来迎院文書』中の「湛慶注進状」(以下、注進状と略称)に詳細が記されており、その内実に迫ることが出来る資料として評価できる。注進状には、この阿弥陀如来像造立の経緯と、末部分には造立に用いた用材の来歴と由緒を説いている。この注進状は来迎院に譲り渡す際の証明書のようなものといえ、後半部分の用材については權威付けのような記述と考えられよう。

またこのことに関連して、慶派工房における先師の菩提を弔うための造仏をおこなう系譜についても留意される。例えば、治承元年(一一七七)に、康慶が康朝の菩提を弔うために制作したことが銘文から知られる瑞林寺地藏菩薩坐像³²。嘉禎三年に康清が康勝菩提のために造った東大寺念仏堂地藏菩薩像³³。康円が建長元年(一二四七)に造ったドイツ・ケルン東洋美術館地藏菩薩像³⁴。弘安元年(一二七八)に湛慶菩提のために行慶によって制作されたことが指摘される大乘寺地藏菩薩像³⁵などがその一群である。近年X線撮影調査によって塔婆形納入品の存在が確認された六波羅蜜寺地藏菩薩坐像も運慶が康慶菩提のために制作したとしてこの一群に加え評価する見解もある³⁷。

この注進状からは、建保六年に炎上したという地藏十輪院が復興され、少なくとも丈六像を安置することの出来る伽藍を備えていたことが知られる。地藏十輪院はかつて毘盧遮那仏を安置していたことが、先述の『高山寺縁起』金堂項に記されていたが、この阿弥陀如来像は後に大原来迎院に移安されており、地藏十輪院においてど

のような位置にあったのかは定かではない。また、記載の納入品で注目されるのは、執筆者として記される「高倉宮王子成興寺別当宮僧正御房」であろう。これは城興寺別当・六十七世天台座主・四天王寺別当などを勤めた大僧正真性（一一六七～一二三〇）とみられる。運慶晩年期、また湛慶壮年期の慶派工房における相関として注目しておきたい。

さて、後半生では湛慶真作として知られている雪蹊寺及び蓮華王院諸像の造立を行っている。

雪蹊寺毘沙門天像の足柄には「法印湛慶^⑧」の銘があり、第一章第一節で触れたように、湛慶が法勝寺九重塔の造仏勸賞により、運慶から造仏賞を譲られ法印に叙された建暦三年以降の作である事がわかり、一説では雪蹊寺の前身寺院である高福寺創建に当たる嘉祿元年頃の造立が指摘されている。

湛慶の事績は、宮廷や高僧などしかるべき筋からの造像が目立つが、雪蹊寺像に関しては、高知という遠方の地に伝来しており、いかなる経緯によるものかその背景が明確でない。この疑問について塩澤寛樹氏は、幕府との関連を指摘されている。すなわち、雪蹊寺と長浜川を挟んだ対岸に位置する若宮八幡宮が、源頼朝が京都六条左女牛に勧請した若宮八幡宮を当地に勧請したものという指摘があり、塩澤寛樹氏は、雪蹊寺像の造像背景として、その周辺の相関を探ると「六条若宮八幡宮を介して頼朝側近の大江広元兄弟や醍醐寺三宝院がつながる」として、幕府との密接な関連によってその背景を見出そうとした^⑨。湛慶は貞応二年に、醍醐寺琰魔堂の司名・司録像を造立したことが『醍醐寺新要録』に見られ、^⑩ここでも関連が窺えることを指摘されている。塩澤氏の指摘は、希薄と考えられる湛慶と幕府御家人関係を繋ぐ唯一の指摘ともいえ興味深いものであり、その後雪蹊寺像の制作年代についても批判的な見解も見当たらないが、塩澤氏も論中で述べるように、雪蹊寺像が前身寺院である高福寺伝来であるかということも問題があり、当初の伝来に関する決定的な資料や考察を欠いていることから、今

後の課題として残されるだろう。

蓮華王院(三十三間堂)には、本尊千手観音坐像及び、千手観音立像九軀の湛慶作例が伝来し、二十八部衆及び風神・雷神像に關しても湛慶工房による作例として指摘されている。

本尊像は銘記のとおり、建長三年七月二十四日法勝寺金堂前で大仏師法印湛慶及び法眼康円・法眼康清によって作り始められ、同六年正月二十三日に堂に送られたことが知られる。光背・台座・天蓋などの莊嚴具も同時期の作と考えられる。⁽⁴²⁾ 最晩年の東大寺講堂千手観音立像は残念ながら現存しないが、蓮華王院本尊像が存在することによって湛慶晩年期の造形性を窺うことが出来る貴重な資料である。

本尊像台座銘の内容についてごく簡単に触れておきたい。議論があるのが、「修理大仏師法印湛慶生年八十二但康助四代御寺大仏師也」という部分である。この「修理大仏師」の解釈について丸尾彰三郎氏は、湛慶が宝治年中の蓮華王院諸像修理の際に修理大仏師として参画し、その縁をもつて建長再興の際に大仏師として中尊像再興にあたったものと指摘している。⁽⁴³⁾ これに關連して「但康助四代御寺大仏師也」については、康助・康慶・運慶・湛慶と蓮華王院大仏師が継承されたとし、長寛二年(一一六四)蓮華王院創建期の造像に康所が關わっていたと推定した。この丸尾氏による解釈には反論もある。武笠朗氏は、銘文中「御寺大仏師」の「御寺」は興福寺を指すものと指摘した。しかし、これについて麻木脩平・根立研介両氏が、やはり「御寺」は蓮華王院を指すものとして反論した。また麻木氏は、「康助四代」についても、運慶が蓮華王院造仏に關わったことを示す史料や事績は見られないこと、康朝が長寛創建期に僧綱位を得ていると考えられることから、創建期における康朝の関与を指摘し、康助・康朝・康慶・湛慶と解すべきと主張している。この見解は現在では大方の賛同を得ているといえる。ともあれ、湛慶が蓮華王院再興において、他派の有力仏師を抑えて統率的立場である大仏師に就任した背景に

は、創建時における康助の実績とその系譜にあるという湛慶の立場による部分は大いにあろうが、実情は湛慶の後半生における造像環境の構築といった点にも関わる場所であろう。モニユメント的な蓮華王院の本尊像及び二十八部衆像などの中心的尊格を湛慶が大仏師として統率した背景に、これまで見てきた後鳥羽院逆修本尊や九条道家発願の大安寺釈迦如来模刻像などの実績に対する評価が無かったとはいえないだろう。

さて、最晩年の実績となるが、建長八年（一二五九）に東大寺講堂の千手観音像を造立している。蓮華王院本尊像に続き、二丈五尺という巨像制作に八十四歳という高齢で臨んだが、湛慶は功半ばで卒去し、康円がその後を主導することで完成を迎えることとなった。⁽⁴⁶⁾ 最晩年のいまわの際まで造仏に加わる姿からは、まさに造仏にかけ
る仏師としての生き様を見る思いがする。

これまで、湛慶の業績について見てきたが、現在知られうる限られた資料の中からでもその生涯を造像活動に従事した姿が垣間見ることができる。後半生の業績は、湛慶の慶派棟梁としての姿を反映しているといえるが、特に留意すべきなのは、湛慶が直接的に関わった幕府関連の業績が認められないことである。ここでいう「直接的」は、あくまでも幕府の正史である『吾妻鏡』に湛慶の記載が見られないことを指しているが、運慶がその生涯を通して密接な関係性を築いてきた幕府將軍家および御家人衆との関係が、運慶没前後を境に湛慶に継承されていないことがわかる。むしろ、慶派としては、後述のようにその後も造仏業績が確認されることから、関係性の希薄さが湛慶個人の問題となるが、慶派棟梁としての造像環境に着目すると、この点は運慶と湛慶、慶派棟梁二世代間で見出される極めて重要な相違というべきではないだろうか。晩年には運慶が將軍家を中心として生涯を通して強い結びつきを見せていたことを思い返すと、対照的な活動範囲であるといえる。その希薄さの背景はいかなるものであろうか。この点は運慶没前後の周辺動向とともに後に考察を加えたい。

頼助以降、南都を中心に活躍してきた奈良仏師は、治承四年（一一八〇）の南都焼き討ちによって恐らくその拠点も焼失し、京都にその場を移したものと考えられる。それは、寿永二年に運慶の発願によって書写された、いわゆる『運慶願經』に記された書写場所が、「唐橋末法住寺辺」であったことや康慶の南円堂不空絹索観音像の造立場所が最勝金剛院であったことなどからも導かれるが、湛慶はその頃まだ十歳にも満たない年齢であり、生涯の大半は京都を拠点にしていたと考えられる。このことから、後述するように湛慶作例に見受けられる穏やかで端正な造形の成立背景には、より積極的に自身の周辺環境に育まれていった素養と考えることも出来る。しかし、先に確認したように、運慶と共に造仏を行い、運慶の革新的な造像技法を目の当たりにしながら仏師として成長していったことを勘案すると、その作風展開の過程に何らかの事象があったものと考えられ、そのような志向性をうむ起因が想定されるものと考ええる。また、湛慶が法印位につき、主導的な造仏の事績が散見するようになったところは、湛慶も四十代となっていることがわかるが、この頃までに形成された作風と、それ以降にわたる晩年期の作風の展開はいかなる過程を経ているのであろうか。その点にも留意しながら、湛慶及びその周辺作例を取りあげ検討していきたい。

第二章 湛慶作例について

第一節 雪隠寺諸像

本章ではまず湛慶の数少ない真作である雪隠寺と蓮華王院の諸像について、その造形をみながら作風について

確認していく。

雪隠寺に伝来する毘沙門天及び吉祥天・善膩師童子像は湛慶壮年期頃の作であり、湛慶の作風を如実に語る作例として重要である。毘沙門天像(図12―1)は長身で腰高なプロポーションをあらわし、正面観では細身に作られる体軀は側面から眺めると十分な肉付きが看取される。また、その捻りを加えた動勢にあわせ、背中から腰にいたる肉身の隆起やそれに伴う甲の柔軟な動きなどを抑揚もって造りあげ、著甲像において良くみられる独立しがちな肉身と甲の関係を的確に表現している。湛慶の丁寧な作技を垣間見ることができる。

また脇侍の善膩師童子像(図13)は全体の彫りは簡潔であるが、小首をかしげやや上向き加減の視線で動きを持たせた愛らしい表情が印象的で、願成就院不動明王像の脇侍である矜羯羅・制吒迦童子像とはまた別種の童子像の表現を造りあげている。一瞬を捉えた動勢に、物語性を持たせたような表現の豊かさが本群像を魅力あるものとしている。吉祥天像(図14)では、丸い頭部に細身の体軀、前後に撓る抑揚を持たせた姿勢が威厳に満ちた女性像を表しているが、右に腰を捻った右腿部分の彫りこみが深く著衣の下の肉身についての確な表現がなされないという点が特徴的である。雪隠寺像においては、浄瑠璃寺像のような吉祥天像に意識的に表される華美で女性的な豊満さよりも、軽快さを意識した表現が見受けられる。また吉祥天像の腰の捻りに合わせた右腿部の表現については、快慶高弟である行快の安阿弥様作例に共通する特徴が見受けられるが、あるいは工房内での世代的な特徴の共有ともいえるものとして理解されるべきであろうか。ことに雪隠寺諸像から共通して見られる特徴としては、実在感を意識した自然な姿態が細やかな意図のもと表現されているといえよう。

若々しい清廉さを漂わせる毘沙門天像(以下、雪隠寺像)の作風は、先述のように湛慶の手腕の確かさを如実に示している。現状では右肩先を失っているが、その肩付け根の開きから毘沙門天像の形制は、貞応三年銘のある



図12-2 上半身部分



図12-1 毘沙門天像 雪隠寺



図12-4 頭部正面



図12-3 右側面



图13-2 右侧面



图13-1 吉祥天像 雪蹊寺



图14-2 頭部部分



图14-1 善膩師童子像 雪蹊寺

肥後定慶作東京藝術大学毘沙門天像(図15)(以下、東京藝大像)と同様、文治二年(一一八六)運慶の手になる願成就院毘沙門天像(図16)(以下、願成就院像)を踏襲した像容といえるだろう^④。主に運慶世代を中心とした慶派作例と比較しながらその造形的特色について見ていくこととしよう。

願成就院像と比較してみると、願成就院像に見受けられる上半身の強い張り、それを受け止める強固な下半身といった、力感・動感を強く持ちながらも全体観の統一に成功している造形と比べ、雪隠寺像は立ち姿や袖・裳裾などの着装具の動勢からも窺われるように、量感・動感を抑えて洗練した趣を表している。少なくとも運慶の作とは大いに異なる志向性を見ることが窺われる。湛慶・田熟期の作風を顕著に示していると考えられる所以である。

文治五年(一一八九)浄楽寺毘沙門天像(図17)(以下、浄楽寺像)では、動勢・量感などが抑えられ、軽快さを示す作風展開を見せているが、雪隠寺像は特に正面観においてそれをさらに洗練させ、重点を腰におかず上体を引き上げることでの力感の減退を狙ったかのような軽やかな印象を造り上げている。先にも触れたような側面観での体軀の捻れや抑揚(図12-2)については、それが意識的にあらわされているとみられることから、全体のプロフィールの造形に湛慶の表現意図が含まれるものと考えられる。

このような腰高な像容は、例えば建暦二年造立の興福寺南円堂四天王像や、円成寺四天王像などの十三世紀初頭の神将形像に見受けられるように、慶派工房における展開上に位置するといえ、その意味では田邊氏の指摘のように運慶からの「一線上の展開」とも理解できよう。

面貌表現についてみていくと、ことさらに忿怒相をあらわさず、意思的で生々しい表情を浮かべる表現は、応保二年(一一六二)頃と考えられる東京国立博物館蔵(中川寺伝来)毘沙門天像(図18)などが早い例と考えられるが、慶派の神将形作例のなかではやはり願成就院・浄楽寺像が早いものといえ、同種の傾向にある東京藝大像も含め



图16 毘沙門天像 願成就院



图15 毘沙門天像 東京藝術大学



图18 毘沙門天像 東京国立博物館



图17 毘沙門天像 浄楽寺

てここでも一連の系譜にあることが確認される。工房制作の問題もあるが、浄楽寺像が願成就院像に比べて量感を押さえた造形へと展開している点を勘案すると、様式的には願成就院像よりも浄楽寺像以降の造形を踏襲し展開させているとも考えられよう。ただそれはあくまでも頭体バランスなどの像容という範囲に留まるものと考えられ、様式的な全体観においては異なる志向性のもと制作されているものと評価できるのではないだろうか。

形式面に関しては、山口隆介氏が髻に見られる靈芝状の元結飾りや甲締具について、他の慶派作例との形式的特徴の類似を指摘している。^④雪隠寺像の元結飾りは、半載した菊座の周囲に靈芝形をあらわす形状をみせるが、建保二年(一二二四)に完成した海住山寺五重塔に安置されていたと考えられる四天王像のうち増長天像や東京藝大像が、ほぼ同様の意匠を採用していることがわかる。また、十二世紀末―十三世紀初頭ころの制作と考えられる高野山金剛峯寺四天王のうち、快慶銘のある広目天像には菊座飾りが確認されており、慶派における先行作例として注目されている。山口氏は雪隠寺像について東京藝大像との比較において、「願成就院(毘沙門天)像以降、慶派仏師の神将像で踏襲されはじめたと推測される新形式を積極的に採用し」た定慶に対し、「細部形式の採用にとどめた雪隠寺像からは、湛慶のより慎重な姿勢がうかがえる」として、雪隠寺像にみられる保守的ともいえる形式採用の傾向について見解を示している。このような点は、細部形式ではあるものの、広い意味での慶派工房における形式共有といえ、同一工房内での形式における装飾傾向などを窺うことができ、興味深い指摘といえよう。

ともあれ、雪隠寺像における造形性は、願成就院・浄楽寺毘沙門天像の系譜にある作例として評価でき、その造形基盤は前半生において運慶小仏師として培ったものと考えられるものの、すでに東京藝大像ほどの表現的踏襲が認められない造形性をあらわしているといえ、湛慶の個人作風の形成が認められるものと考ええる。当然その

意味では、東京藝大像に關しても肥後定慶の作風が顯著にあらわれているといえるが、全体觀における様式的な志向性は別種のものを形成しているといつてよいだろう。

第二節 蓮華王院諸像について

本尊像(図19—1)は像高三四六・五センチを数える堂々たる威容を誇る巨像であるが、その全体觀にいささかの破綻も見受けられない整った造形性が特色のひとつである。湛慶の作風の特色である「端正さ」という要素は、大いに本尊像の氣品ある造形性に起因するといえ、雪蹊寺像と同様の表現を志向するとはいえ、その表現力は晩年期における湛慶様式の円熟した様相をみることができる。

構成力という点でいえば、多面多臂像においては、造形的系譜や意図(51)にも関わるところではあるが、千手觀音像はその脇手の大きさや配置によって、えてして全体の觀照が散漫になってしまう場合がある。しかし本像に關しては、四十二臂の脇手と台座・光背といった莊嚴具を含めた一切が、實に見事なまとまりをもつて造りあげられている。このような優れたバランス感覚は、蓮華王院諸像のみならず、湛慶の造形性を抽出するにあたつて重要となる。造像過程自体については年齢的な面を考へても小仏師として従つた康円・康清の存在が見逃せないが、湛慶の統率力といった面での力量も多分に認められるものといえよう。

面部を見ていくと、大きな曲線を描く眉のラインと細く目尻のあがつた眼が、静かで穏やかな表情を作つており、締まつた体軀、両脚部の太い衣文も、單純に形式化による表現とは捉えられない、控えめな自由さを保つた造形であると評価できよう。また頭部の頭上面については、特に頂上仏面(図19—3)が注目され、やや丈高で目鼻立ちの彫りに簡略化が認められるものの、その整いを見せる平明さは特筆すべきものがある。また、頭上面



図19-1 千手観音坐像 蓮華王院



図19-3 頭上面(頂上仏面)



図19-2 左側面(修理時)

のうち忿怒面を長寛創建期の面が使用されているとする指摘がある。

体軀の造形は、正面観における趣きに反しないものの、合掌手・宝鉢手及び脇手に隠れた肉身は意外に量感と抑揚に満ちたものであり、胸乳線や腹部の線も肉身の柔らか味を充分に伝えるものである。注目すべきは側面観（図19―2）で、通常多臂像では脇手矧ぎ面を確保するための厚みが目立つ造形になることが多い。しかし、本尊像では脇手を上半身後半部に左右各十九手ずつ矧いでいるが、側面の造形に関しても実に自然では破綻をきたしていない点は本尊像の造形性をみるうえでも注目されよう。造形バランス、構成力ともに湛慶の卓抜した技量が窺える。

そこには、ともに文治五年の作例である康慶作興福寺南円堂不空羅索観音像や運慶作浄楽寺阿弥陀如来像（図20）



図20 阿弥陀如来像 浄楽寺

のような鎌倉初期彫刻に見られる充実した生命感が影を潜めており、再興仏であることを差し引いてもやはり造形感覚において一線を画す志向性の違いが窺われるように思われる。それは、本面は当然のこと、両脚部の衣文や頂上仏面における面貌表現などに端的に表れているように思われるが、運慶亡き後の慶派工房を牽引し、運慶や前代の仏師たちが築き上げてきた社会的地位を磐石なものにした棟梁湛慶が示したひとつの到達点と理解されよう。

次いで、千手観音立像（図21・22）について見ていきたいが、その作風についてはすでに丸尾彰三郎・毛利久・山本勉

の諸氏によって分類が行われている。⁽³²⁾ 制作にあたつては、建長再興時に制作された蓮華王院千体千手観音立像では、創建像に準拠するという課題を画一的に持っていた上で、山本氏が明快に説かれたように、慶・院・円三派それぞれの作風の基盤が作風の相違に結びついているようで興味深い。すなわち、湛慶像については、本尊像とともに湛慶世代の鎌倉新様式を基盤として、平安後期様式を志向して制作した造形であるといえ、本稿の主題に大きく関わる場所である。そのような規範の存在がありながらも、他の仏師の作例と比較して量感を持たせた体軀の肉取りや衣文の処理に現実性をあらわしている点は、湛慶らしい堅実的な優秀さが見受けられることも注目に値する。特に正面観では腰周りにつけた肉付けによって奥行きを持たせた造形である。晩年期に至っては、さまざまな要素を自由に選択し、それを融合させているという指摘も、⁽³³⁾ 湛慶の技量、作風を窺い知る重要なものであろう。

形式面では、いわゆる無文帯と称する天冠台意匠が康助作金剛峯寺大日如来像や長岳寺阿弥陀三尊脇侍菩薩像に見られ、腰布の下端がほぼ水平をなし、折り返しの形に変化をつける点が、運慶作浄楽寺阿弥陀三尊脇侍菩薩像に共通することが指摘されており、慶派の伝統的形式を踏襲していると考えられる。⁽³⁴⁾

湛慶作になる九軀千手観音立像は概ね同様の作風を示しているといえるが、面貌や著衣の表現にいささかの相違が見受けられる。

まず面貌表現の特徴からみていくと、それぞれ一様ではなく、表現の幅が見受けられることに気付く。面相各部の形式を比較しても、それぞれ幾通りかの組み合わせで形成されていることが窺える。煩雑になるため詳述はここではさけるが、例えば眉目の表現では鼻梁を太くあらわすものや眉根の線から鼻梁へとつながるもの、目尻をつり上げるものや瞼の線の抑揚をあまり造らないものなど様々である。頭部の輪郭的にも、面長なものや頬の



图22 千手観音立像(20号) 蓮華王院



图21 千手観音立像(10号) 蓮華王院



图23-2 頭部正面



图23-1 千手観音立像(40号) 蓮華王院



図25 観音三十三身像1号 蓮華王院



図24 千手観音立像(540号) 蓮華王院



図27 観音三十三身像3号 蓮華王院



図26 観音三十三身像2号 蓮華王院

張るものなど表現に相違が見られる。また、面貌表現について本尊像付属の観音三十三身諸像（以下、光背諸像の番号は『日本彫刻史基礎資料集成』に従い、光背一号などと呼称する）をみると、二〇号（図22）と光背一号（図25）、四〇号（図23―2）と光背二（図26）・八・二四号、五四〇号（図24）と光背三号（図27）などに共通性が認められるものと考えている。

著衣も、正面観の腰布の折りたたみをあらわす衣文に着目すると、比較的自由な動きを持たせるもの（一〇号）、縦に走る衣文線を整然と造るもの（三〇・四〇・五四〇号）や、衣皺をあまり造らず、下端も丸く湾曲させて合わせるもの（二〇号）、中心下端部U字状に造るもの（五三〇号）、衣文線が比較的浅く、衣の重なりに写実性が乏しいもの（五二〇・五五〇号）、折り返しが外から内へと重ねられるもの（五六〇号）などいくつかの形式に分けられ、表現に差異を持たせていることがわかる。

この分類はあくまでも面貌や著衣の表現に特化したものであり、総合的な検討については別稿にて行いたい。が、湛慶銘のある九軀のうちに表現の幅が見受けられることは、工房制作による他の仏師の手をどこまで考慮すべきか問題は残るものの、個人仏師の同時期における作風の幅を想定するうえで興味深い事例といえよう。

これまで見てきたように、蓮華王院諸像はまさに晩年期における湛慶工房の作風が集約的にあらわされていると考えられ、本尊光背付属像や二十八部衆に関しても工房による分担制作を想定させる⁵⁶⁾が、その統一的な造形からは、工房の人材の豊富さ、湛慶の意図を十分に汲み対応する柔軟さが育っていると評価することができる。

本章における検討によって、湛慶の作風を抽出するならば、その造形基盤はあくまでも運慶を基本とする慶派様式にあるものと考えられるが、雪隠寺・蓮華王院諸像ともに従来指摘されてきたような「端正さ」や「穏やかさ」といった表現を目指す造形を示しており、運慶への作風の忠実性は認めにくいものであることが確認された。

その表現は、蓮華王院本尊像から見受けられた脇手や天蓋・光背・台座を含む莊嚴を総括した全体観における統一性、正面観において量感を強調しない体軀や規則的に配された両脚部の衣文などに端的にあらわれているように、総合的に運慶の奔放で生命力溢れる造形との対比によって一線を画す、「整い」を志向する造形性ということができるだろう。湛慶前半生の作風が明らかでない状況ではあるものの、前章で確認した運慶小仏師時代の事績や、本章においてその造形基盤がやはり運慶の作風にあると導かれることから、晩年期の作風へと至るその展開過程が湛慶作例における表現の背景、いわば造形的志向性の具体相へと迫るものとなるだろう。このような課題を具体的に検討するために、湛慶周辺作例を対象に含め、湛慶活躍時代における慶派仏師作例の作風基準とその系統を抽出していきたい。

第三章 西園寺阿弥陀如来像の造形的志向性について

前章で述べたように、運慶在世時と湛慶晩年期における造形的乖離を埋めることができると考えられる十二世紀末から十三世紀半ば頃までの湛慶周辺作例について、いくつか例を挙げてみていきたいと考えているが、まず本稿において触れる「湛慶周辺」が指すところについて述べておきたい。

一般に作風の上で湛慶周辺という用語が指すところは、広義では運慶世代作例に対する湛慶世代作例というように、世代をまたぐ場合に用いられることが多いと考えられる。ここで指すのは狭義にあたるところで、明快に作者を示す銘文や史料の根拠には乏しいものの、造形的に湛慶が持ちえた感覚に非常に近いと考えられ、湛慶の作として大方の理解を得てきた作例、例えば先に触れた高山寺善妙神・白光神像や同寺に伝わる神鹿・仔犬・狛

犬などの動物彫刻などがその一例である。また、湛慶自身によるものとはいえないものの、慶派工房内でも湛慶に近い仏師が制作したと考えられる作例も含み、湛慶主導による工房制作、ひいては湛慶の作風を窺う一資料となりうるものとして扱うことが出来ると考えられる。後述のように、東国などに伝来する慶派作例のうち、湛慶周辺が想定されている作例についても、その多くは先に示した「広義の湛慶周辺」に位置づけられるものが多いと考えている。⁽³⁶⁾



図28-1 阿弥陀如来像 西園寺



図28-2 右後斜側面

さて、本章では、京中に遺る湛慶活躍期の重要作例として特に注目される、西園寺阿弥陀如来坐像の作風にについて検討を加えておきたい。

西園寺に伝来する周丈六の阿弥陀如来坐像(図28—1)は、元来、幕府寄りの公卿として知られ、承久の乱前後における宮廷側の重要人物である西園寺公経⁽⁵⁷⁾が、元仁元年に現在の鹿苑寺あたりに開いた西園寺御堂の本尊像であった可能性が松島健氏によって指摘されている⁽⁵⁸⁾。その論証は実に明快で、蓋然性に富むものであり、造形的にも十三世紀前半の有力な仏師による制作になることは疑いなく、筆者もそうした見解に賛同する立場である。ただ、見解の分かれる点として作者の問題が挙げられ議論が行われている。松島氏は作者として円派仏師隆円を想定されたが、その後、造形的・構造的見地からの考察が深められ、湛慶及びその周辺仏師が指摘されるようになり現在ではほぼ大方に認められている⁽⁵⁹⁾。松島氏はその論中で、湛慶が「二親の菩提」を弔うために制作した阿弥陀如来像の用材に西園寺像の余り木を用いたとする「湛慶注進状」の記事や、高山寺造営による西園寺公経と湛慶との繋がり指摘しつつ、蓮華王院本尊千手観音坐像と西園寺像を比較し、特に面貌表現について「両像間には本質的な作風の相違があることに気付く」として指摘し、慶派とは別系統の仏師を想定した。また東福寺永明院釈迦如来像の銘文⁽⁶⁰⁾によって西園寺大仏師の存在も知られており、その作者である「西園寺大仏師性慶法印」が円派仏師と目されていたことから、当時の仏師界において有力であった、円派のうち公経に最も関わりの深かった仏師として隆円を挙げ、西園寺像の作者と推定された。

湛慶説を提示している根立研介氏は、新出史料である『拾古文書集五』(『阿刀文書』)の記事を紹介し、それをもって西園寺大仏師性慶が慶派に属する仏師であり、湛慶が西園寺大仏師職や、かつて運慶から継承的に譲られた氏寺地蔵十輪院、東寺大仏師職等を諸弟子に分配していることから、西園寺本尊造立当時におけるその造像の権利を有



図30 阿弥陀如来像 東福寺



図29 釈迦如来像 大報恩寺

していた可能性を指摘している。さらに熊田由美子氏の指摘による「西園寺創建頃公経と最も関わりが深かったのは慶派であった」という見解⁶¹を踏まえた上で、作風については簡潔に「顔立ちは蓮華王院千手観音像に通じるところがあり、構造技法を勘案すると湛慶及びその周辺の仏師が想定できる」としてその作者を推定している。また、西園寺像の作風について検討を加えられた松岡久美子氏は、量感の扱いに運慶・快慶の豊富な作風を想起させるものがあり、頭部の形式や衣文に見られるような左右対称・等間隔といった規則性ある保守的な作風が並存していると指摘し、またそれが融合しきれていない様相であることを述べている⁶²。近年では、西園寺像の作者として湛慶が挙げられることは、大方の理解を得ているものと考えられる。

しかしながら先の松島氏による指摘のように、湛慶晩年期の蓮華王院本尊像と面貌表現などに相違が窺われることは明らかであり、比較作例の乏しいなかでその作者を湛慶その人にあてるのはやや躊躇われるところである。造形上の観点としては、松岡氏の述べるように、西園寺像と蓮華王院像は「点と点を線で結んだような単純なものではない」ことを念頭に置くべきであろう。その

点を考慮しながら、西園寺像の造形性を検討してみよう。

その造形は、上体の肉身表現こそやや平板さが見受けられるが、円満な頭部の輪郭や太い腕や大きな膝張りなどには鎌倉前期慶派彫刻を髣髴とさせる雄大さがある。衣文形式に着目すると、腹部の衲衣から內衣を大きく前に垂らすといった形も建暦二年興福寺北円堂弥勒仏像を始めとして、例えば行快作になる安貞元年(一二二七)大報恩寺釈迦如来坐像(図29)や、雪隠寺薬師如来坐像などに見受けられる。また、右足首部にあらわされるV字形の衣文線については、永承二年(一一四六)の制作と考えられる浄瑠璃寺九体阿弥陀如来坐像のうち脇仏三号像にも確認されるが、平安期以前において類例は見出されにくく、前述の十三世紀前半ごろの慶派工房作例に採用されていることからみると、当時の慶派作例の特徴を備えていることが窺われる。

一方で、広く高く張った肉髻や左右対称・等間隔を基調とする規則性ある衣文表現などは当時としては特徴的な造形を示している。特に太く大きく流動感をもった両脚部の衣文には、やや鎗の立った浅めの小さな衣文が順に整理的に配されており、願成就院阿弥陀如来像など、運慶壮年期作例に顕著であった深く自在に流れる衣文線などと比較して対照的ともいえ、最も近い類例としてはやはり蓮華王院本尊像が挙げられようか。このような規則的な構成は、例えば様式・構造の見地から元来法性寺伝来で永万二年(一一六五)の制作と考えられる万寿寺阿弥陀如来像(図30⁶⁵)などの院政期ごろの定朝様作例に見ることができ、当時としては保守的とも言うべき形を整える意識が窺える。また、来迎印ではなく定印を結ぶことや、広く大きな鉢形の肉髻や直線的な髪際線、円満で丸い頭部の輪郭なども前代以来の定朝様に顕著な形式的特徴に通じるものであるといえる。

すなわち西園寺像の特色は、運慶を代表とする鎌倉前期彫刻をその造形基盤として持ちながら、規則的な形式を採用し、整いをもって造形を成立させようとする志向性が窺える。このような規則的な整いを志向する造形性

は、先にも触れたように院政期における定朝様作例に顕著な特色である点は興味深いものがある。湛慶周辺作例の造形的典拠を考える上で重要になる。ただ、周丈六という法量も考慮すべきではあるが、すでに指摘のあるように、全体における表現の統一性とその完成度という点については、いまひとつ成功しているとはいいがたい部分が見受けられる点は留意されるところである。西園寺の規模から考えても御堂本尊像担当仏師については限られてくるが、それを湛慶周辺におけるその時点での作風の基準、昇華の度合いをはかるひとつの指針として評価出来うると考えるからである。このような西園寺像の特徴的な要素の背景には、西園寺公経自身の仏像観や法成寺を意識していたと指摘される造営意図も考慮されなければならないが、当時の慶派作例においてどのように位置づけられるであろうか。

運慶晩年期の造形を示す北円堂弥勒仏像以降の慶派作例では、北円堂像に見受けられる特徴である低い肉髻に中心を下げ波打たせた髪際線、腹部から下層の衣を大きく前に垂らす衲衣、胸元に內衣を覗かせる著衣構成など、いずれかの形式を採用していることが多く、運慶晩年期の作風を展開的に採用したと見られる作例、いわゆる「運慶様」作例を多数見ることができ、西園寺像はそのいずれの形式も採用しておらず、北円堂像及びその展開にのる作例との径庭が認められる。松岡久美子氏は、北円堂像以降の作として西園寺像を見た場合、「肉身の立体感のある盛り上がり、それを括る張りのある曲線、うねりの強く太い衣文などの要素は明らかに北円堂弥勒仏像や、それに類似する展開にのると考えられてきた清水寺観音勢至菩薩像に見るようなややひかえめで落ち着いた傾向のあるものとは異なる性格を持つ」と述べ、さらに「むしろ運慶の浄楽寺阿弥陀如来坐像や快慶の遣迎院阿弥陀如来立像や浄土寺の上半身裸形阿弥陀如来立像などの十二世紀末から十三世紀初頭の慶派作品を想起させる」と指摘している⁶⁶。確かに側面(図28—2)において肉身観の十分な厚みや起伏をあらわすが、正面観ではやや

平板な体軀をあらわす点などは、運慶作例では壮年初期の願成就院像の全身に漲る張りをもつ造形とはやはり異なり、願成就院像からの作風展開を見せる浄楽寺像に近いといえよう。また前章でみた蓮華王院本尊像とも近い造形性であると評価できる。正面・側面からも十分な量感が看取される願成就院像とは形式採用の点では共通点は見られないが、基本的な造形基盤は運慶の作風に求められる。これらの点からは、運慶の小仏師時代を過ぎた湛慶の学習が垣間見られるようにも思われる。

これまでに挙げた十三世紀前半の湛慶世代作例は、運慶様の一展開とはいえそれぞれ同類項で括られるのではなく、西園寺像における先述のような特徴は、年代の開きや像種の相違を考慮したうえで、様式的に蓮華王院本尊千手観音坐像が最も近い類例として挙げられるだろう。また、節を改め詳述するが、京都に遺る十三世紀前半頃の作例にある系譜が見出される。

かつて松島氏が指摘されたように、西園寺像・蓮華王院本尊像間における「面部的な造形上の差異」は、確かに見受けられる。ただ、前章で見たように、個人仏師による表現の幅は確実に存在するものといえ、しいていえば、西園寺像の面貌表現と蓮華王院千手観音立像のうち湛慶銘のある五六〇号は比較的共通性が看取されるとはいえないだろうか。西園寺像の作者について湛慶を断定的に決定付ける材料に恵まれていないものの、周辺作例を眺めると蓮華王院本尊像へと繋がる系譜の初期的な様相を西園寺像から看取することができ、やはり湛慶あるいはその周辺の作例としての位置づけが最も相応しい。

このような問題について単純な発展史観で評価すべきではないが、展開の過程では、まず形式の選択的受容に始まるが多く、自己の持ちうる個性と様式的な昇華が段階的に認められていくという事象は、かつての運慶の作風展開と重なる点が多いと考えられる。また、個人に限らずとも、平安から鎌倉における宋代美術の受容の

展開も同様の過程を経ているものとみて大過ない。いわば、西園寺像に見受けられる造形的齟齬は、技量的な不足によるものと考えるよりは、その時点においての湛慶世代仏師の構想的不足として理解できるのではないだろうか。すなわち、西園寺阿弥陀如来像が湛慶周辺作例として認められるならば、この前後の工房作例に造形的変化を見出せる。第一章で確認した事績を勘案すると、湛慶後半生における京中の活動の飛躍が見られる時期でもあり、その後の展開の基点として評価することが出来るものと考えている。

ついで、構造面についても同様の傾向が見出せ、興味深い点があると思われるので触れておきたい。

松島健氏の構造報告^⑧を参照すると、頭体幹部は二材を正中線で左右に短ぎ合わせ、これに左右二材で造られた肉髻部及び面相部を短ぎつける。体部はこの体幹材の後方に奥行きを出すための細長い材を寄せ、さらに左右二材の背面材を短ぐ。左肩部は外側を地付き部まで前後を短ぎ、さらにその外側に上膊半から地付きに至る一材を寄せ、その前方左臂から上膊半ばまでを短ぎ足している。前膊より先の袖上面はまた別材制で、両脚部材の上に短ぎ重ねる。右手は肩・臂・手首で短ぐが、上・前膊ともに二材制で各内削りを施す。上膊から背部にかかる大衣の遊離部は別材制である。両手先は共木彫出とし、左手は袖内に差込短ぎ付けとし、右は手首で短ぐ。両脚部の木寄せの詳細については不明な点があるとされるが、これについても松島氏の記述に従う。正面一材(脛部)、両側(大腿部下半)各一材、上面(大腿部上半を含む)大略一材を箱状に組み上げる。上面材はその後方に厚み約一〇センチの一材を短ぎ足し、両側両材の地付き部にも薄材を短ぎ足す。右大腿部奥、いわゆる膝奥三角材は別材短ぎで、この他、裳先を別材制としている。

像内は肉髻の内側に及ぶまで各部材すべて深く丁寧に内削られているようで、鼻孔も削りぬかれ貫通している。内削り面は、頭部内は玉眼押えの部分のみ布貼り。腰辺りを境に上半身を布貼り黒漆塗りとし、下半身を金箔押

しとしている。この箔押しは裳先裏にも及ぶようで丁寧な造りであることが窺える。

この内割り面で注意されるのが、像内莊嚴が見られる点や、境目に設けられた仕切り板を固定するためかと考えられる小材が背面に二材確認される点である。おそらく北円堂弥勒仏像と同様に別材製の仕切り板をはめ込み、体内部に納入品を籠めるための「底板はめ込み式」の像底加工であった可能性が非常に高いことがわかる。現在確認される納入品は、鏝で留められた錦袋の残欠のみである。

像内に何らかの加工を施し莊嚴する事例としては、天喜元年(一一五二)定朝作平等院阿弥陀如来坐像の、平滑に削った内割り面にベンガラ材と思われる顔料を塗りつけるものを早い例とし、⁽⁷⁰⁾ 広隆寺聖徳太子立像や万寿寺阿弥陀如来像など、平安後期においてはしかるべき権門造仏などにおいて一般的とはいえないが金箔をおくなどの像内莊嚴の例を見出すことができる。⁽⁷²⁾ また、鎌倉時代に入ると、運慶最初期の造仏である円成寺大日如来坐像において像内に漆塗りをを行い、以降東大寺南大門仁王像を例外として、現在確認される多くの作例に何らかの加工を加えていることが見受けられる。

坐像の像底処理については、一般的には像底まで削りぬくものが採用されていることが多いが、十二世紀第4四半世紀頃の慶派作例では、運慶作の浄楽寺阿弥陀如来像が初例となる「上げ底式内割り」と称される構造が採用される例が見られる。上げ底式内割りの採用には、像自体の補強説⁽⁷³⁾と、納入品の紛失を防ぎ納入品を籠めることによって像内を有機的な仏身内と見なし一種の莊嚴空間を創りあげるために行われたとする説⁽⁷⁴⁾がある。現在確認される運慶作例のおよそ八割にもおよぶ納入例を見ると、像と納入品の強固な関連付けが窺え、像内に対する意識もよくあらわれている技法といえよう。

このような「上げ底式内割り」の展開形とも言うべき「底板はめ込み式」の像底処理は、比較的に運慶以降類

例が少なく、管見では初例である北円堂像以降、西園寺像、蓮華王院本尊像、大蔵寺地藏菩薩像など限られており、現存作例のなかでは継承性の乏しい技法であることが窺われる。さらに、類例について想像をめぐらすと、『来迎院文書』中の「湛慶注進状」の記述が注目される。

先にも触れたが、「湛慶注進状」は当初、運慶建立になる地藏十輪院に安置された、湛慶が両親の菩提を弔う意図もこめて制作した丈六阿弥陀如来像（以下、地藏十輪院像）の造像過程を年次・手順・用材について詳細に記述したものである。なかでも、用材については、西園寺像制作に際して余った木材を利用していることにも触れており、湛慶がその用材を利用できる立場であったことが判明する興味深い内容が含まれるため挙げておこう。

注進 地藏十輪院奉居自願造法丈六阿弥陀坐像一体事

嘉祿二年戊酉閏三月廿一日奉木造始之

安貞二年子戌四月八日削始同九日削畢

同月十七日奉塗始之

寛喜元年辛巳ハ康正元年マテ二百廿七年

文暦二年ハ康正元年マテ二百廿一年

同年十月廿五日塗畢

寛喜元年辛巳三月廿五日奉薄押始之

同年四月十一日押畢

開眼十二月十三日畢

腹中奉納口二寸六分水精玉居八葉蓮華阿弥陀種子一卷畢

光梵字十三体内須弥大日十二光仏

高倉宮王子成興寺別当宮僧正御房御筆

同彩色四月十五日始同十七日畢

右注進如件

寛喜元年四月十七日 法印大和尚位湛慶

始木三切内〈御貌木二切御身一切柏木也／高雄梅尾上天明惠聖人御房令加持給畢〉

貞応三年^{甲申}八月三日 彼岸初日也

御貌ノ耳ヨリ前木ハ鞍馬木也、御身四合ノ前木二切ハ鞍馬木也、後木二膝木左右肩木ハ安芸国衣田嶋ニテ取木也、御手ノ木ハ一条太政大臣殿西園寺御堂御仏断木切也、高野山ニテ御室御加持有木也、御耳付木ハ吉水大僧正御房御沙汰ニテ葛河ニシテ一滝ニテ千日御行法木也、校正ノ付木ハ高野山木也、

まず、その造像手順について着目すると、嘉禄二年三月二十一日に造仏始めが行われたこの地藏十輪院像は、安貞二年(一二二八)四月九日に彫刻を終え、同月十七日からおそらく漆下地塗りを行い、十月二十五日に乾燥を終えているとみられる。箔押しは寛喜元年(一二三〇)三月二十五日から始められ、四月十一日に終えていたようである。開眼供養が行われた寛喜元年十二月十三日をもって湛慶の両親菩提の阿弥陀如来像は造立された。

注目すべきは、その後に記される納入品である。恐らく北円堂弥勒仏の木制蓮台付き水晶珠(図31)のような形状をした、「水精玉居八葉蓮華」や、経文等が納入されたようであるが、それらの彩色は寛喜元年四月十五日か

ら始められ、十七日に終えたことが記される。先に見たように、地藏十輪院像の木寄せは安貞二年四月八日の彫刻を終えた段階から、少なくとも漆下地を施す同十七日には終えていたはずであり、納入品の像内納置は木寄せ完了後に行われたことがわかる。このことから、西園寺像の構造報告にあった像底処理と同様に、底板を小材で固定する方法をとっていたと推測される。

先に触れたように、この技法は広く長く採用されていたと考えられる「上げ底式内割り」とは違い、運慶作北円堂像、湛慶作地藏十輪院像・蓮華王院本尊像と同時代作例で使用される作者系統がある程度限られていることもあり、根立氏の指摘を補強する意味でも西園寺像が湛慶に極めて近い仏師による制作であることは高い可能性を持つて指摘できよう。このことは、造形性の検討で得た結果と矛盾しない。

西園寺像の発願者である西園寺公経は、承久の乱以降の幕府との強い結びつきを背景に絶大な権力を持ち、西園寺の造営にもその権力を誇示するように贅を尽くした広大な伽藍を創建した。その御堂本尊にも当代一流の仏師が、良材を根幹にその彫技を尽くしたものと考えられる。その作者には公経との関わりが最も著しく、その信任も厚かった湛慶あるいは極めて近い仏師があたったと考えられ、西園寺像の造形、構造・技法からも同様に矛盾なく導かれた。

また西園寺像の特徴からは、北円堂像以降の運慶様作例とは一線を画す新旧の形式を混合した新しい試みを採用しているが、それが未だ充分に融合しきれていない様相が看取され、蓮華王院本尊像へと展開していく過程で当時の湛慶周辺における作風を模索する姿を示しているように思われる。そしてそのような守旧的な特徴が、万

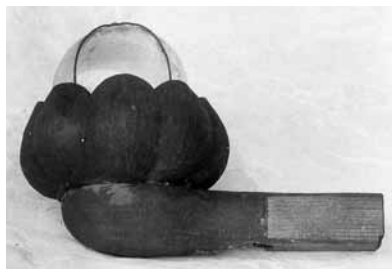


図31 木製蓮台付水晶珠 興福寺

寿寺阿弥陀如来像など後白河院政期頃の特徴として捉えられることは非常に興味深い事例といえるのではないだろうか。奈良朝や平安初期彫刻をひとつの規範とした康慶や運慶などの初期慶派仏師達が、定朝様とは一線を画した造形性を受け継ぎ展開させてきたにもかかわらず、湛慶はまさにその時代への回帰とも取れる表現へ志向している。

この西園寺像から看取される造形的志向性は、京都で造仏された湛慶周辺におけるひとつの造形的指標の具体相として評価できるのではないだろうか。すなわち、湛慶後半生の作例における運慶周辺作例との志向性の相違からは、これまで想定されてきたように、雪隠寺像や蓮華王院本尊像の特徴である整理された端正な造形も、量感の扱いや動感の減退によって没個性的に形としてまとめたと見られてきた湛慶像とは違う姿が看取され、さらには湛慶周辺によって、晩年の蓮華王院本尊像へと繋がっていく湛慶様ともいべき様式形成がおこなわれていったものと考ええる。この湛慶様の形成と展開については、章を改め検討したい。

第四章 湛慶様と運慶様 —如来形作例を中心に—

前章において湛慶周辺作例のなかで極めて重要な基準的作例として西園寺阿弥陀如来坐像をとりあげ、その造形志向を抽出したが、周辺を概観すると京都に遺る作例を中心として十三世紀前半頃の湛慶周辺作例に同様の造形的志向性が看取されるものがいくつか見出されることに気付く。本章では、まず運慶没後における湛慶周辺作例の造形的特色の傾向について検討していきたい。

さて、比較的早くから湛慶周辺が想定されてきた清水寺観音・勢至菩薩像(図32・33)¹⁶⁾は、近年、平安末頃の康



清水寺
像 観音菩薩
清水寺
勢至菩薩像



清水寺
像 観音菩薩
清水寺
勢至菩薩像

助から康慶活躍期における奈良仏師の作風について清水寺像を含み再考すべきとの山本勉氏の指摘があるが、現在確認される康慶周辺作例の数の少なさからいえば、この問題に立ち入るには材料不足の観が否めず、本稿では立ち入らないこととする。

作風は、穏やかで整理された衣文表現や、腰に過度な重心をかけた伸びやかな上半身の姿態、引き締まった肉身の量感など、運慶的な作風を基盤としながらも、穏やかで優美な様式へと導いているもの^⑦と考える。田邊氏の言葉を借りれば、力・量・動といった運慶独自の感覚の表出が、荒けずりなものから洗練・昇華されている点に最大の特徴がある。

次に取りあげる西寿寺阿弥陀如来坐像(図34—1)^⑧は、前節で見た西園寺像における構想的不足を巧みに昇華した作例と考える。その造形は、肉髻は低いが広く造られ、髮際線も中央でたるみを造らない。面相部では、頬に柔らかな張りを持たせ円満な輪郭をつくり、目などの各部を中心に寄せている。小ぶりの頭部に理知的な面貌表現が印象的である。体軀の肉取りは平板になっており、両腕も細身で、両脚部も膝張は大きく張るものの、膝高は低い。ただ、側面観(図34—2)での背面の肉付けなどは自然な抑揚を見せており、自然で安定感のある坐勢でまとも良く造りあげられる優作である。著衣では、整然と連ねられた弧線が実に穏やかな印象をつくり上げている。また、両脚部の膝から臍にかけて流れる衣文線は浅いながらも重力に従い撓む衣の質感を表現しようとしており、U字状に両脚部に垂れる大衣の裾も、深く明快な衣文を刻みながらも自由すぎない整いのなかで纏め上



図34-1 阿弥陀如来像 西寿寺



図34-3 背面



図34-2 右側面

げられている。全体的に条線的ではあるが決して形式的でない、程好い写実を保った著衣の表現と見ることできよう。この西寿寺像の表現は、先の西園寺阿弥陀如来像で見受けられた平安後期様式との咀嚼不足が解消され、様式として成立しているとも評価できる。西園寺像との比較は、法量の差に注意しないといけないが、西寿寺像は小像ながらこの種の如来形像の中では優れた出来栄えを示している。この点からも作者の卓越した力量が窺われ、その理知的な表情や高山寺善妙神・白光神像など小品の作例などから窺われる的確で精緻な彫技などの特徴からも湛慶その人の手を想定したくなる。

西寿寺像の制作年代については、一二二〇年代中頃あたりが想定されているが、およそそのあたり、造形性を展開的に見るならば少し降るころの作として位置づけられようか。

構造上の特徴としては、頭部は頭頂部に別材を蓋のように矧ぎ、その頭部内刳り内に漆箔を施し、体幹部には矧目に布貼りした上で黒漆を塗っているようである。浅湫毅氏は西寿寺像の像内莊嚴と、五二センチほどの小像という点を考え合わせ、その造像背景について「高貴な人物の念持仏として制作され、頭部にはその人物にまつわる納入品が納められていた」可能性について触れ、白毫部の銀筒使用についても「高価で形成に技術と手間がかかるなどの入念な装飾」からも「しかるべき由緒をもった像であることの傍証となるのではないか」と述べている。このような丁寧な像内莊嚴からもその背景に宮廷貴族の姿が想定されることも注目^⑧に値する。

西方寺阿弥陀如来像(図35)は、十三世紀中頃まではくだらない作例と考えられるが、やはり伝来については明らかでない^⑨。造形は、全体に硬い表現を示すものの、広く大きく張った肉髻や両脚部に見られる大きな衣文線の間に小さな衣文線を配する点は西園寺像と共通するところである。また左肩にかかる大衣の折りたたみ部や左腕から流れる大衣の裾も自然な厚みを持って表されており、細やかな意匠を凝らし、破綻のないまとまりの良い作



図36 阿弥陀如来像 妙光寺



図35 阿弥陀如来像 西方寺

例であるといえよう。しかしながらその造形に形式的な処理、形骸化の傾向が目立つこともまた西方寺像の特徴として指摘でき、例えば両脚部の大小の衣文線を見ると、大波は強調するように極めて太く高く表され、小波は鏑を立てなくなり、右脚上部では松葉状に枝分かれを見せるなど装飾的な工夫を見せるようになる。このような点からは西方寺像の年代の下降が推定される。

また、後述のように西園寺・西寿寺像とは異なる系統と考えられるが、蛭子島神社神宮寺であつた麿勝福寺から伝来したことが知られている妙光寺像(図36)は、瘦身で伸びやかな上体や変化を持たせながらも浅い衣文などが目に付き、繊細で穏健な作風に終始していることが窺える。形式的には髪際線がわずかにうねり、低い肉髻なと北円堂弥勒仏像との共通点も見出すことが出来る。妙光寺像との類似が指摘される雪隠寺薬師如来像(図37)は、湛慶作が明らかな毘沙門天三尊像が遺される一寺の本尊であり、その関わりや端正な作風によって早くから湛慶もしくは湛慶周辺作例として指摘されてきた作例である。嘉禎二年発願の証菩提寺阿弥陀如来像に先行する作例との指摘がなされており、西園寺以降の展開を窺うことができる。特徴としては髪際を一文字に作り各部を大振りにあらわした明快な



図37 薬師如来像 雪隠寺

このような作例の存在は、単に慶派作例の全国展開として捉えられるだけではなく、「むしろ積極的に湛慶の如来像を想像させるものである」という指摘も傾聴に値しよう。⁽⁸³⁾

また、近年見出された高知・須崎市上分大日堂大日如来像は、形式・構造の部分で運慶作になると考えられる真如苑・光得寺大日如来像の系譜に連なる作例といえ、十三世紀始めごろの湛慶周辺作例として指摘されている。⁽⁸⁴⁾ただ、筆者は未実見でありここでは考察の対象に含めないこととする。

これら諸像の特徴は、いずれも形式のみならず、様式的にも当時としては平安後期への親近性を見出すことができる作例群であるといえるが、それぞれがひとつの展開の様相を示しており興味深いものと考ええる。すなわち、造形表現に初発性の高さが窺われた西園寺像を基点とした展開を眺めると、西寿寺像は西園寺像と法量の違いが大きいといえ、西園寺像での咀嚼不足を補い昇華した親近性が窺える。例えば頭部では、低い肉髻や螺髪形の

面貌表現、西園寺像よりも浅く細いが装飾的な変化を加えた衣文線であり、両脚を完全に衣で覆い、舌状にかかる衣裾の端を撓ませるなどやや技巧的な印象がもたれるが、充分な膝張りや両脚部の厚みなどに安定感ある造形が窺われる。頭部の表現に蓮華王院本尊像頂上仏面との類似が指摘されることも注目されよう。このような印象は雪隠寺像に先行する作風を示す東妙寺釈迦如来像⁽⁸⁵⁾では顕著に表れ、横蔵寺薬師如来像や妙光寺薬師如来像などではより整理された形で徐々に端正さが勝るといふ様相が見受けられる。西園寺像などの系統から、妙光寺像系統の一群が派生的に展開した可能性もあろう。

状に相違が見られ、面貌表現においては眼の形状によって大きく印象を異にしているが、各部のバランスは非常に近く、あるいは像種の違いによる表現の差異もあるうが、高山寺善妙神像の面貌表現にも近い感覚が見取られる。また体部正面では西寿寺像の数多いながらも浅く細い繊細な衣文線や両腕の細さが目立つが、体幹部の肉付き、定印を結ぶ肘の張りや姿勢に共通点が窺われ、背面、側面では巻き込む著衣が生む衣文線によって肉身の起伏を表している点など、部分的というよりも基本的な処理において共通点が見られることは興味深い。西園寺像では齟齬が生れていた要素の並存が全体的に洗練、昇華された様相を示しているといえよう。また、西方寺像では肉身はやや張りを失い、衣文線が条線的になり、細部では特に形式的な処理が目立ち、技巧的な点を見せるようになる。この西寿寺像や西方寺像はこれまで運慶次世代、湛慶周辺の作風展開を語る上で触れられることはほとんどなかったが、少なくとも現存作例は少ないながらも西園寺を基点とした湛慶様とも言いうる系統の展開が、特に京都に存する作例から窺われるという点で興味深い作例として指摘できよう。これまでに触れた作例で、妙光寺像についてはその発願者は明らかでないが、西園寺像、西寿寺像、ひいては蓮華王院像の三像ともに京都権門関連の造仏である可能性が高いという共通点も注目すべきであろう。

留意されるのは、これまで湛慶推定作品として指摘されてきた作例は、雪隠寺毘沙門天像や蓮華王院本尊像などから端的に見ることが出来る「端正さ」や「穏やかさ」という根幹的な表現意図との共通点が、その作者推定に大きく関わっている点であろう。しかしながらそのような端正な造形は、ひとえに運慶や定慶といった鎌倉初期彫刻との比較において、肉付きを強調しない量感の扱いや条線的な衣文線、衣褶の処理などが大きく、特徴としては共通するものの包括される作行きの幅が非常に広いことはこれまでに触れてきたなかで明らかであろう。このような湛慶周辺作例としての一群のイメージは、やはり湛慶世代の慶派作例として中心的な仏師の主導のも

と形成されていくと考えられる。そのような一群の存在を想定したなかでは、やはり湛慶の雪隠寺毘沙門天像及び蓮華王院本尊像の出来栄えは群を抜くものであり、湛慶を中心とした一様式の形成と展開の過程が認められるのではないだろうか。ここで想定された湛慶様式は、幕府関連造仏における湛慶世代の運慶様作例との比較によって、より顕著になるものと思われる。

東国における慶派作例の展開については、浄楽寺諸像の発見によつて運慶壮年期の作風が明らかになったことで、晩年期へといたる作風展開が徐々に解明されてきたことは言をまたない⁽⁸⁵⁾。また、それによつて東国に伝来する作例の彫刻史的位置づけについても飛躍的に成果が積み重ねられてきている。運慶晩年期の作風については、建暦二年の興福寺北円堂諸像(図38)及び建保六年の称名寺光明院大威徳明王像⁽⁸⁶⁾(図39)が参考になるが、従来特に形式面で後代への影響が指摘されてきたのは北円堂弥勒仏像(以下、北円堂像)である。第四章でも触れたように、北円堂像は、地髪部からなだらかな稜線を描く低い肉髻や、下層の衣を大きく前に垂らす衲衣や內衣を著す点など、運慶の現存作例では新たな形式を取り入れていることが知られている。

例えば、寿福寺薬師如来像(図40)は、『吾妻鏡』建暦元年(一一二二)十一月十六日条に記載される北条政子発願による鶴岡神宮寺安置の金銅薬師三尊像の中尊にあたり、元来鶴岡八幡宮に伝来したものである可能性が指摘されている⁽⁸⁷⁾。これに従えば北円堂像とはほぼ同年代の作例と考えられることも注目され、運慶在世時における東国の基準的作例のひとつとして位置づけられよう。寿福寺像の面貌は、目尻が切れ上がったうねりの強い目、口角を引き締めた口元など小振りの目鼻立ちが面部中央に寄せられ、やや厳しい印象を与えている。側面観では上体をやや後ろに引き、背中に厚みをつくりゆつたりとした姿勢が窺われる。著衣に目を移すと、衣文線はさほど深くなくその数も比較的少なめに表されている。形式的な面に着目すると、両脚部の中央にU字状に垂れるのは運

慶世代の作例ではほぼ採用されず、十三世紀前半頃の慶派作例にまま見受けられるようになる。寿福寺像はその早い例といえるだろう。左腕にかかる大衣の裾がブリーツ状に折りたたみを造る所などは先に触れた西園寺阿弥陀如来像に見受けられたものの類例は比較的少ない。また低くなだらかな肉髻、中央部がやや下がる髪際線、胸元に表された內衣など、北円堂弥勒仏像との共通点が見受けられる。しかしながら北円堂像と比較してみると作風面での相違は少なくない、側面観における上体を引き頭部を前傾させるやや猫背気味な姿勢については共通するところではあるものの、両脚部の扁平で膝奥の浅い、小さくまとまったような造形は、北円堂像の伸びやかに張り出した両脚部とは対照的とも言える。胸腹部も薄く造り、肉取りが平板で像容がやや張りに欠けた印象を受けることも否めない。このような点は、ただちに材質や制作年代の下降につながる問題ではなく、むしろ世代間に起こる作風の幅、あるいは技量の幅として考えられようか。また、浄妙寺釈迦如来像は寿福寺像と同一作者、あるいは近い作者の手が指摘されるなど、造形的特色の類似が指摘される。この両寺像の制作背景には、北条政子・足利義兼の義氏、政子の甥にあたる行勇などの関わりと、作風の類似の関係が推測されている^⑧。造形的特色から薬王寺阿弥陀如来像もここに加えられるだろう。さらに、その後の展開として、正応三年(一二九〇)銘が確認されている報恩寺阿弥陀如来像は、著衣形式や衣文表現、体軀のモデリングなどに北円堂像と共通する特質が指摘されるなど、東国における運慶様の流行とその継続性が確認できる作例である。このような一群が、十三世紀第1四半世紀頃の東国における慶派様式の一系統として捉えられよう。像容に相違は見られるものの、願成就院の本堂本尊である阿弥陀如来像も同種の傾向を持つものといえるだろう。

また、北条寺阿弥陀如来像(図41)についても触れておきたい。北条寺像は寿福寺像と比べその像容を異にする。形式面では低くなだらかな肉髻に髪際の中央を下げ、內衣を覗かせ、脚部中央にU字状のたるみを造るなど共通



图39 大威德明王像 称名寺光明院



图38 弥勒仏像 興福寺北円堂



图41 阿弥陀如来像 北条寺



图40 薬師如来坐像 寿福寺



図42 不動明王像 明王院

点は見受けられるものの、全体に鋭く硬質的な印象を与え、衣文構成は線の数も多くにぎやかさを増し、装飾的な傾向を強調している。著衣の皺や重なりひとつひとつに遊離感を与え、布の重なりを明確に表そうとする意図のあらわれであろうか。少なくともすでに形式的傾向の顕著な作風を見せているといえるだろう。このような装飾的な作風で思いだされるのは、すでに指摘のあるように、鞍馬寺聖観音像などの代表作で知られる肥後定慶の作風である²⁰。神奈川・明王院不動明王像(図42)の作者としても指摘されるが、北条寺像や東漸寺薬師如来像、五島美術館蔵愛染明王像、石堂寺千手観音像など、肥後定慶の作風に近いと考えられる作例群が東国を中心に展開している。

これら東国の幕府関連が推測される作例は、運慶在世時にあつては寿福寺像や願成就院本尊像など、その作風はあくまでも北円堂像を基準とした、堅実で、ある意味保守的な作風に終始した運慶様作例であり、運慶没後に至って肥後定慶などが運慶様を引き継ぎながらも独自に展開していくといった様相が想定される。すなわち、運慶在世時頃の寿福寺像系統は、運慶晩年期様式に比較的忠実な特徴を備えているものの、没後には明王院像のような肥後定慶様が目立った作風をみせる作例が展開していく様相が垣間見られる。ここで取りあげた作例だけでは東国における運慶様の展開を捉えることができるものではないが、本稿の目的はその点にない。少なくとも東国においては、運慶没前後の作例に宮廷関連において指摘したような湛慶様を保持する作例は、管見

の限りでは見当たらないことが指摘できる。画一的に分断できるようなものではないが、このことから、京都の宮廷関連における湛慶様の展開と東国を中心とした幕府関連における運慶様の展開と対比的に捉えることができるだろう。

ここで、本章で述べてきたことをまとめておきたい。湛慶周辺における基準的作例として西園寺阿弥陀如来像を捉えた場合、西寿寺像や西方寺像、妙光寺像など、基本的な造形は十三世紀前半頃の慶派作例の特徴を備えるものの、表現的に平安後期様式への志向性が窺われる作例群が京都に遺る作例を中心に確認され、その形成から形骸化への展開が遺例から導かれるものと考ええる。対して東国周辺では、運慶の献身的な幕府関連造仏の成果もあり運慶様の受容が運慶在世時から確認され、没後に至っても、運慶様の継続的な流行と展開が看取された。運慶没後に湛慶の事績が見られない東国周辺では、顕著な湛慶様作例が見出されず、運慶の展開上に位置すると見られる肥後定慶などの作例が受容され、また展開していくと考えられる。東国の場合においては、将軍家と御家人衆双方の仏師選定に「主」「従」の理論による一定の基準があつた可能性が指摘されていることから、一概に受容者層の嗜好による受容と展開とはいい得ないという問題も残されているが、やはりこの場合においても、重要な点は湛慶の主たる活動の場ではなかったということが確認できるところに尽きるだろう。

かつて伊東史朗氏は運慶作例を願成就院像などの力強い作風と北円堂像などの端正な作風とに分類され、慶派の作風における複数の流れを指摘されたが、湛慶世代にいたっては、あるいは必然的に受容者の嗜好に合わせた造形が選択的に行われていた可能性も指摘でき、一個人一様式の展開という視点では、おのずと限界が見えてくることとなる。このような造像環境における造形的志向性の相違は、むしろ仏師ごとの作風に起因するところが大きいことが容易に想定されるが、受容者層における嗜好性も大いに関わるものと考ええる。具体的に検討してみよう。

第五章 宮廷関連造仏における受容者層の仏像観と造形

前章までに見てきた湛慶晩年期の作風へ至る過程について検討する場合、特に環境的に注目すべき点として、後半生の事績として中心的な活躍の場である宮廷関連の動向が挙げられる。なかでも平安中期頃から見受けられ始める公家衆たちの仏像に対する美意識の表出とその嗜好性を反映させた造形への希求、言い換えれば仏像観の形成は、造像過程における仏師と施主の関係を鑑みても検討すべき課題となろう。

公家衆たちの造仏に対する嗜好性というところでは、顕著に窺える事例が関連史料に如実にあらわれている。例えば定朝作の阿弥陀如来像が、「尊様満月の如し」⁽⁹²⁾、「天下これをもつて仏の本様となす」⁽⁹³⁾、「その金髯まことに真像にむかうが如し」⁽⁹⁴⁾などと評され以降の造仏の際におけるひとつの基準として評価され、模像ともいべき仏像を制作させるべく、実検を行い、制作された仏像が嗜好に適わない場合には意向を伝え修正を求めるなどの事例が知られるようになる。例えば、鳥羽院御願になる勝光明院造仏にあたつて、施主側が絵仏師に光背・台座等の莊嚴を描かせ検討を加え、その協議の決定を受けて仏師賢円が造仏を行い、さらには院が行った実検において頭部の角度や著衣の荒さを指摘し、仏師に修正を求めるなどの例が挙げられる⁽⁹⁴⁾。また、仏師院寛・院朝が西院邦恒朝臣堂阿弥陀如来像の法量を詳細に調査し、寸分違わぬ仏像を制作しようとしていたことなどもよく知られた事例であろう⁽⁹⁵⁾。

さらに、受容者（あるいは施主）が仏像に対してその出来栄を評価した例としては、康慶の先代にあたる康朝が、保元三年（一一五八）藤原忠雅発願の大日如来像を制作した際に、忠雅からその作風について「甚疎荒」と評

価されていたことなども著名であるが、特に本稿で取り扱う部分で関連の深い、九条兼実についてもその嗜好を窺うことが出来る。

兼実は、治承の兵火によって失われた興福寺南円堂の再興において、自ら積極的に関わっていることが知られており、藤原氏にとつての南円堂の位置が窺える事例である。『玉葉』の当該箇所を挙げておこう。

八月廿二日〔己酉〕晴、此日下向南都、為奉礼南円堂仏〔不空羼索／観音像〕、〔中略〕而日景已傾、仏面不可分明歟、仍即向仏所〔一乗院良角／立件屋也〕、〔中略〕余奉礼之、不審事等尋仰仏師、又召出季経卿令奉礼、件卿頗得造仏之意之故也、

八月廿三日〔庚戌〕晴、卯刻、着冠直衣、重向仏所〔一乗院〕、相毫猶有不審、仍所参内也、重見出其難、仰仏師康慶、大略承服歟、即帰京、〔後略〕

この記事では、兼実が本尊不空羼索観音像を実見したさい担当仏師である康慶に対して、「相毫」が不審であるとして修正を迫っていることがわかる。⁽¹⁷⁾

対して京都仏師明円の中金堂仏を拝したさいには、

九月十五日、参法成寺、奉礼興福寺金堂御仏、相毫頗宜歟、明後日可奉南都云々、〔後略〕

というように、その像容を褒め称えている。⁽¹⁸⁾ これらのことから、まさに先の康朝仏と同様、公家衆たちが奈良

仏師の作風をどの様に評価していたかが窺え、さらに兼実個人の嗜好性が如実にあらわれている内容といえるだろう。

この康慶作になる南田堂像に対しての「相毫」修正は、頭上化仏の尊容形式についてであり、造形的な作風に對するものではないと考える指摘もある。確かに、「相毫」は「相好」、いわゆる仏の「三十二相八十種好」を指すものとも考えられるし、兼実が翌日に「猶不審有り」と述べ、康慶が「大略承服」したとあることから、どの程度まで完成していたかは詳らかでないが、制作過程で修復、あるいは変更できるものであったことを示している。まして、現在の不空羅索観音像はまさに堂々たる慶派作例らしい威容をほこり、大幅な変更が加えられたとは考えにくく、形式的で小規模な変更という点も首肯されるかもしれない。

しかし、「相毫」という用語の意図を探してみると、形式のみと限定されることがわかる。例えば先にも触れた、定朝作西院邦恒朝臣堂阿弥陀如来像を白河上皇が御幸し拝した際の状況について記す、『中右記』永長元年（一〇九六）三月十五日条では、

入夜参内、後聞、今日上皇御幸西院故邦恒朝臣堂、礼弥陀仏、是相毫勝他所仏之故、有此臨幸歟、但密義也

とある。ここでは、他に比するところない優れた像容という意味で「相毫」という言葉が用いられているのは明らかである。兼実の場合においても、『玉葉』文治五年八月二十二日条に記される再興なった東大寺大仏を拝した際に、



図43 阿弥陀如来像 長講堂

と、日頃はなはだ劣ると聞いていた面相が、見てみると神妙であつたと述べていることからわかるように、面相の優劣に対して「相毫」が神妙であると述べており、その用語が指し示している範囲を示している。このことから、やはり形式的な点のみならず、造形表現に対する感想をもった兼実の指摘がその背景にあつたと考えたい。すでに指摘のあるように、当時の京都公家衆たちの仏像に対する様式観・嗜好性は、いまだ定朝様に代表される平安後期様式にあつたものと考えられ、例えば、十二世紀末頃に院尊によって制作されたとみられる長講堂阿弥陀三尊像（図43）は、まさに定朝様の系譜に連なる保守的な造形性を示している。また、天台座主慈円が「旧来の様式に対する愛着」を持つていたことが、延暦寺における円派の重用に繋がつたとする宇野茂樹氏の指摘も、

嗜好性が仏師選定に影響を与えるという点で、受容者層における仏像観をはかるうえでは見逃せない事象である。

同様に、院・円派における造形が十三世紀に至っても依然守旧的な作風を保持していたと考えられる点については、山本勉氏が明快に解かれたように、建長再興時に制作された蓮華王院千体千手観音立像からも窺うことが出来る。創建像に準拠するという課題をそれぞれが画一的に行つていた上で、慶・院・円三派の作風の相違を比較することができ興味深い。

蓮華王院造仏とそのまま同列に考えるわけにはいかないが、治承

の大火後の南都復興時を思い返すと、成朝が「南京大仏師」を主張し自らの正統性を主張したにもかかわらず、初期再興造営では京都仏師にその主たる造仏の場合は奪われていった。この初期南都復興造営は、院尊の独占的な造仏によってなされることとなっていたが、明円・成朝による訴えによって諸堂担当仏師が改めて決まったことは良く知られている。そのなかで、成朝は当時僧綱位を有しておらず、『養和元年記』の諸堂大仏師の割り当てにおいてわざわざ「無位」であることが注記されており、当時においては正統性の主張もあまり考慮されたとはいえない様相であった。このような国家的事業規模における京都仏師に対する奈良仏師の不遇ともいえる状況は、湛慶世代に至っても院派の独占的活動や、蓮華王院と同時に始められた法勝寺九体阿弥陀堂造仏に慶派仏師が参加していないことから導かれるが、慶派の台頭に大きく寄与したと考えられる鎌倉幕府関係の造像や新仏造像以外の中央的な造仏事業においては、あまり優遇されなかったものとみられる。そのなかで湛慶が後半生において宮廷関連造仏を請けおていたのは、いまだ仏像に対する美の基準であった平安後期様式を造形に取り込み反映させた作風が宮廷を中心とした受容者層に受け入れられたからではないだろうか。

第三章で触れた西園寺阿弥陀如来像も形式的な面から平安後期の要素を摂取し、整いを志向する造形性であったことは先に触れたとおりである。このような点は、兼実の中金堂仏の評価や、宮廷関連造仏における京都仏師の需要という面からも導かれよう。

これまで見てきたような公家衆の嗜好性に適う造仏に応えるためにも、需要に応じた造形を積極的に取り入れ、慶派通用の作風に平安後期の要素を摂取したような融合が湛慶の作風に見出されるようになるものと考ええる。また、仏像の移動の問題についても考慮しなければいけないが、そのことによって前節でみてきた湛慶周辺の作例群に京都以西に所在するものが多いことも興味深い。対して、湛慶が直接的な関わりを見せない幕府関連の作例

については、前章で確認されたように運慶没後において西園寺像や西寿寺像などの系統に類する湛慶周辺作例に近い作例が少なく、運慶没後の幕府関連造仏を担ったと考えられる「肥後定慶」⁽¹⁰⁾や「康定(康運弟)」⁽¹¹⁾、「参河法橋(運慶)」などの慶派仏師たちによる運慶様作例の展開形が主流であったと考えられることもひとつの証左となる。

おわりに

これまで、湛慶晩年様式へいたる形成と展開について検討すべく、湛慶世代作例のなかでも湛慶周辺における造形的志向性について、傾向が如実にあらわれていると考えられた如来形像を中心に切りあげて検討を加え、さらにそれを受容する公家衆の嗜好性に着目し造像環境の状況についてみてきた。

基本的な造形基盤は慶派彫刻に倣い、平安後期的要素を巧みに融合させながら展開していくといった点は十三世紀初頭辺りの作例、あるいは湛慶世代の作例に顕著な要素といえ、その展開の終着ともいえるべき晩年期の作風から、湛慶が鎌倉時代における和様の継承者として評価される所以である。ただ、湛慶の作風展開においては、その平安後期的要素の受容が受動的なものではなく、むしろ主体的で初発的な運動であった可能性が極めて高いことが、これまでに触れてきた作品から指摘できるのではないだろうか。それらの作例は、様式的な特徴は共通するもののその作行きは様々であることが窺え、湛慶の作風を継承する周辺仏師の存在が想定され、湛慶様の拡大を見ることが出来るものと考ええる。

むしろ、快慶の作風についても、山本勉氏によって安阿弥様と称される快慶周辺による三尺阿弥陀如来立像が定朝様の伝統との関わりの中で成立し展開していたことが指摘されることから、和様が鎌倉新様式形成に対し

て大いに寄与していたと考えることができる。⁽¹⁰⁾しかし、湛慶については、運慶様式の形成と展開を眼前において学び習得していったと考える点からも、その出発点が運慶様にあることは疑いなく、快慶の様式形成の過程とは起点の異なるものとして評価すべきではないだろうか。

また、湛慶の手が想定されている高山寺善妙神・白光神像との相違については、華嚴を背景に持つ明恵の大陸への憧憬などの影響も視野に入れて考えるべきものといえ、湛慶の作風展開の全体像を把握していくには、表現の幅を把握し考慮することが必要となってくる。

対して、幕府関連連造仏から看取される運慶様作例については、運慶様の受容拡大と同世代仏師間における様式的な造形性の幅が窺え、それぞれの受容者層における嗜好性を如実に示しているようで興味深い。本論でも触れたが、運慶生前においては史料にあらわれないところに關しても、その小仏師として幕府関連連造仏に湛慶が参加していた可能性は事績を追うことで導かれ、一二一〇年代頃と考えられる作例には湛慶周辺を指摘する見解もあった。没後はやはり湛慶の幕府関連連造仏への関与が確認されず、遺例を眺めてみても一二二〇年代以降の作例に顕著な湛慶様作例が見出されない。かわって、『吾妻鏡』に名を載せる肥後定慶など、生々しい表現を持ち、著衣などがにぎやかで装飾的な作風を見せる作例が広く展開していることが窺われる。

このような状況は、現状確認される現存作例から導かれたものであることは否めないが、運慶次世代慶派棟梁である湛慶の立場を考えると、自身は宮廷関連連造仏を行い、幕府造仏には子弟筋を派遣し造像を行うという工房運営の姿が見受けられる。かつて熊田由美子氏は、運慶晩年期の動向に着目され、承久の乱前後における宮・幕の権力関係の変化から、湛慶と快慶を京中での活動に従事させ、運慶は東国の造仏にあたるといった比重の分散を図っていた可能性を推定している。⁽¹¹⁾この指摘は熊田氏自身も懸念するように推測的要素は多分にあるものの、

状況証拠的にはその可能性が高いものと考えることができるよう思われ、湛慶の事績から見出される造像環境を考える上でも留意すべき点といえるのではないだろうか。

根立研介氏は、「湛慶は、運慶を離れ、むしろ京都仏師や快慶と関わりながら独自の造仏を行う傾向が認められる」とし、その作風について「京都の権門に関わる造仏への関与が増大するに従い、伝統的な京都の規範に基づく造仏に取り込まれていったようにも思われる。(中略)湛慶が最晩年にたどり着いた様式とは、和様彫刻様式の新たな展開と捉えることも可能なように思える」と述べている。⁽¹⁰⁾ 湛慶の作風形成に京都仏師と快慶の影響を多分に見ている点は異なるが、運慶没以降、湛慶の作風を占めているものはやはり和様について詳述する余裕はないが、鎌倉時代の慶派彫刻史における和様の展開という問題については湛慶様の継続的な検討とともに課題となり、別稿にて改めて論じてみたい。今後の課題として挙げられるのは、湛慶前半生の作例とその作風の解明であろう。本稿で述べた湛慶様作例についても、まだまだ検討対象資料が不足している観は否めないが、湛慶の作風展開の一端としてここに試論を提示したい。

(1) 周知の通り、湛慶の生年については、建長六年に完成した蓮華王院本尊千手観音坐像の台座心棒に記される「生年八十二」という記銘から逆算することによって知られるところである。

「蓮華王院本尊千手観音像内腹部仕切板朱書銘」

奉造立中尊／建長三／於奉勝□ □之／同六年／寅／但□ □

「台座心棒墨書」

(2)

蓮華王院奉造立千手観音中尊建長〈辛亥〉七月廿四日於法勝寺金堂御前二奉始之同六年〈甲寅〉正月廿三日奉送之修理大仏師法印湛慶生年八十二但康助四代御寺大仏師也／小佛師法眼康圓／小佛師法眼康清『東大寺統要録』『造仏篇』

建長八年三月廿五日大講堂御仏重加彫刻、中尊千手観音立像〈長二丈五尺〉大仏師法印湛慶、湛慶不遂造功而死去之間、以康円法眼為大仏師終功畢

(3)

「毘沙門天左足柄内側墨書銘」

中尊一体／并吉祥天女禪尼／師童子／已上三尊／法印大和尚位湛慶／□□□

(4)

千体千手観音立像のうち、一〇号・二〇号・三〇号・四〇号・五二〇号・五三〇号・五四〇号・五五〇号・五六〇号の足柄に、陰刻によって「法印湛慶」銘が確認されている。

(5)

湛慶についての主要な先行研究は以下の通り

- ①丸尾彰三郎「蓮華王院本堂(三十三間堂)の諸仏湛慶作に関して」(『美術研究』二二、一九三二)
- ②丸尾彰三郎「蓮華王院本堂(三十三間堂)の千鉢千手観音について」(『美術研究』三、一九三二)
- ③丸尾彰三郎「三十三間堂の諸仏について」(『美術研究』一一、一九三二)
- ④小林剛「大仏師法印湛慶―日本彫刻作家研究の一節―」(『大和文華』一一、一九五三)、後に同『日本彫刻作家研究』(有隣堂、一九七八)所収
- ⑤丸尾彰三郎「蓮華王院本堂千体千手観音像修理報告書」(妙法院、一九五七)
- ⑥毛利久「蓮華王院本堂の彫刻」(『三十三間堂』、三十三間堂奉賛会、一九六一)
- ⑦麻木脩平「仏師湛慶について」(『史迹と美術』四〇四、一九七〇)
- ⑧田邊三郎助「鎌倉彫刻の特質とその展開―湛慶様式の成立を中心に―」(『国華』一〇〇〇、一九七七)、後に同『田邊三郎助彫刻史論集』(中央公論美術出版、二〇〇〇)所収
- ⑨塩澤寛樹「湛慶様式に関する基礎的研究」(鹿島美術研究(年報第十三号別冊)、鹿島美術財団、一九九六)
- ⑩山本勉「蓮華王院千体千手観音像にみる三派仏師の作風―四〇・四九三・五〇四号像を中心に―」(『MUSEUM』

五四三、一九九六

⑪根立研介「湛慶と鎌倉彫刻様式の完成」〔週刊朝日百科 日本の国宝〕六九「京都／妙法院 青蓮院」、朝日新聞社、一九九八

⑫松岡久美子「湛慶世代の作風展開について―京都正法寺（八角堂）阿弥陀如来坐像、西園寺阿弥陀如来坐像を中心に―」〔研究紀要〕二二、京都大学美学美術史学研究室、二〇〇一

前掲注5小林④

前掲注5田邊⑧

⑧根立研介「彫刻史における和様の展開と継承をめぐって」〔哲学研究〕五八三、京都哲学会、二〇〇七

⑨この康誉による注進については、湛慶二十五歳頃に、以下の子弟たちがこぞって造仏に参加することに疑問を呈し、

運慶の東寺大仏師職補任についても康誉の捏造とみる清水真澄氏の見解がある。清水真澄「仏師運慶の勾当職と堂衆の問題―林屋辰三郎氏に反論する―」〔佛教藝術〕一〇二、一九七五

⑩『瀧山寺縁起』「惣持禅院」項〔新編岡崎市史〕六「史料 古代／中世」、一九八三

一 惣持禅院事〔中略〕本尊ハ正観音、脇士ハ梵天・帝釈也、仏師八条法印運慶・同子息湛慶十八才

⑪運慶の群像における表現の幅の持たせ方については、拙稿「運慶壮年期における造形表現と造像環境について」〔密教図像〕三九、二〇一〇において検討したことがある。

⑫伊東史朗「高野山不動堂の八大童子像と運慶」〔学叢〕六、一九八四後に同『平安時代彫刻史の研究』（名古屋大学出版会、二〇〇〇）所収

⑬なお、伊東史朗氏は前掲注12中の作風分類において、（一）矜羯羅・制吒迦、（二）恵光・清浄比丘、（三）烏俱婆迦、（四）恵喜童子と分類されている。その論中で注目されるのは、（二）の二像は（一）の二像とは「明らかに一線を画するもの」として評価され、その「おとなしく小振りの像容は快慶の作風と通ずる面がある」と述べ、「全体の運慶調の統一感の中での快慶の要素」を指摘されている。参考すべき興味深い見解である。また、運慶における工房制作について検討したものに、水野敬三郎「運慶と工房制作」〔MUSEUM〕二九四、一九七五、後に同『日本彫刻史研究』に所収、中

中央公論美術出版、一九九六）がある。

(14) 「金剛力士像」(『日本彫刻史基礎資料集成』「鎌倉時代造像銘記篇二」、中央公論美術出版、二〇〇四)

西川新次「金剛力士立像(南大門)」(『奈良六大寺大観』「東大寺三」、岩波書店、一九七二)

熊田由美子「東大寺南大門仁王像の図像と造形」(『南都仏教』五五、一九八五)

(15) 弥勒仏台座銘(四天王部分抜粋)

四天王頭仏師／東方法眼湛慶 西方法橋康弁／南方法橋康運 北方法橋康勝

現南円堂四天王像については、藤岡穰氏によつて当初の安置堂宇の検討が行われ、現中金堂に安置される四天王像こそが康慶工房によつて文治五年に制作された南円堂四天王像であり、現南円堂像は東金堂像であつたと指摘された。その後、現中金堂像を南円堂像とする見解に異論はないものの、現南円堂像の当初安置堂宇については建暦二年造像の北円堂であるとする松島健・伊東史朗両氏の反論がある。また、西川杏太郎氏も北円堂説をとつておられ、瀬谷貴之氏はその肉身色に着目し、現南円堂像を北円堂像であるとする見解を示している。

藤岡穰「興福寺南円堂四天王像と中金堂四天王像について(上・下)」(『国華』一一三七・一一三八、一九九〇)、同「解説房貞慶と興福寺の鎌倉復興」(『学叢』二四、二〇〇二)

伊東史朗「興福寺曼荼羅」(『興福寺曼荼羅』、京都国立博物館、一九九五)

西川杏太郎「康慶と運慶」(『日本彫刻史論叢』、中央公論美術出版、二〇〇〇)

瀬谷貴之「興福寺四天王像の再検討―その肉身色を手掛かりとして―」(『美術史』一四七、一九九九)

(17) 『明月記』建暦三年四月二十六日条

廿六日、天晴、(中略)、法印院範(仏師院実賞讃)、湛慶(運慶賞讃)、法眼宣円(定円賞讃)、／檢校法親王并絵師良賀、尊智、／已上追可申請也、／建暦三年四月廿六日／九重塔供養、(左方行事左中弁定高朝臣、右方権右中弁経高朝臣)、(後略)

なお、熊田由美子氏は、運慶・湛慶がこのとき四天王像の造仏を担当したと推測している。

(18) 『東大寺統要録(抄)』「造仏篇」

建保六年十二月十三日、東塔御仏御衣木加持、前別当僧正成宝奉勅勤仕之、四方四仏同日也、作法如常（但在

別記）、大仏師四人 法印湛慶

(19)

『醍醐寺新要録』『貞応二年供養記』

此炎魔王ハ僧正御房泰山府君五堂大臣司命司祿ハ鳥羽平等院二扉二覚雅僧正被図之、被写彼畢、泰山五堂ハ安阿弥陀仏造之、司命司祿ハ安アマタ仏弟子堪慶法印造之

(20)

この『醍醐寺新要録』の記事には、湛慶を「安アマタ仏弟子」としているが、赤松俊秀氏は運慶没後の慶派工房について、すぐに湛慶に継承されず快慶が一時的に統率した可能性について触れている。

赤松俊秀「快慶と醍醐寺」（『史迹と美術』二三四、一九五三）

(21)

『高山寺縁起』（『大日本仏教全書』第八三卷「寺誌部一」）

(22)

運慶の没年については、『東寺諸堂縁起抄』所収「仏師系図」の運慶項に、「運慶（貞応二十二十一死、東寺大仏師職初建久九）」とあり、およそこの頃が没年として知られている。

源豊宗「運慶の没年について」（『源豊宗著作集 日本美術史論究』四「藤原・鎌倉」、思文閣出版、一九八二）

(23)

『拾古文書集五』（京都国立博物館蔵『阿刀文書』）

東大寺大仏師職事／副進 一通 当道系図／右当時仏像者大師之御作也其余者運慶湛慶両／法印為大仏師職

所奉□彫也曾以無全人之綺運慶／雷鳴干一代而為南都北京諸寺諸山之大仏師湛慶／相続之無残所而湛慶之時以彼職等令配分諸弟子／之刻以西園寺大仏師職氏寺十輪院事務并本坊等／讓干嫡弟信慶畢以東寺大仏師職讓干末

弟慶秀／畢仍湛雅為彼一門令相伝当職之処依令他国暫被補／干院亮云々凡当道京方奈良方名実已異意樂胡越／也争以奈良方刻彫重代之跡雖暫時及京方之綺／哉爰性慶為運慶湛慶之嫡々為本坊氏寺之管領／当寺於奈良方無争首之人随而当寺之二王為先祖／之刻彫今性慶可奉加御修理也云根本之當時被補／當時大仏師職之条理運之中善政也然早為両法印／遺跡上者可東寺大仏師職之由被仰下之欲抽奉公／之忠仍言上如件／正中三年三月 日

／奈良方系図

根立研介「東寺大仏師職考」（『佛教藝術』二二一、一九九三）資料1—⑥より引用

- (24) 近藤喜博「高山寺新八幡宮と僧形八幡御影」(『佛教藝術』二八、一九五六)、毛利久「高山寺神像・狛犬の作者について」(『佛教藝術』三二、一九五七)
- (25) 赤松俊秀「高山寺の善妙、白光両神像に就いて」(『画説』五四、一九五六)
- (26) 高山寺獅子・狛犬「台座銘」(その2 卍形像台座及び銘は後世のものと指摘されており割愛する)
- その1 阿形
- 沙門慧友／嘉禄元年三月三日／安置寺也／天保十年十二月十七□／奉修補了
- その2 阿形
- 元年〈乙丙〉八月十六日〈甲辰〉／権小僧都行寛
- その3 阿形
- 嘉禄元年〈乙酉〉八月十六日〈甲辰〉／権小僧都行寛
- 分類は、前掲注24毛利「高山寺神像・狛犬の作者について」による。
- 前掲注24毛利「高山寺神像・狛犬の作者について」
- (27) 西川杏太郎「高山寺の動物彫刻」(『国華』一〇八九、一九八五)後に前掲注16『日本彫刻史論叢』所収
- (28) 伊東史朗「高山寺動物彫刻の意義と明恵上人」(『南都佛教』八二、二〇〇二)
- (29) 中野玄三「明恵上人と鏡弥勒」(『学叢』四、一九八七)後に同『日本仏教美術史研究』(思文閣出版、一九八九)同「来迎図の美術」(同朋社、一九九〇)所収
- (30) 真鍋俊照「貞応三年銘の鏡弥勒像と白光遍照観」(『国華』一〇九五、一九八六)
- (31) 「弥勒菩薩蔵 高山寺」『日本彫刻史基礎資料集成』「鎌倉時代造像銘記篇三」(中央公論美術出版、二〇〇五)
- 小林剛「仏師運慶の研究」(奈良国立文化財研究所学报第一冊、一九五四)に本資料の写真画像が掲載されておりそれに拠った。
- (32) 牧野あき沙「瑞林寺地藏菩薩像の銘文と仏師康慶」(『跡見学園女子大学 美学・美術史学科報』二八、二〇〇〇)
- (33) 「地藏菩薩像、泰山府君像 東大寺」(『日本彫刻史基礎資料集成』「鎌倉時代造像銘記篇」五、中央公論美術出版、

二〇〇七

(34) 奥健夫「源信造立の地藏菩薩像に関する新資料」〔佛教藝術〕二六九、二〇〇三

(35) 毛利久「愛媛県南部の仏像」〔佛教藝術〕五三、一九六四後に同『日本仏像史研究』（法蔵館、一九八〇）所収

(36) 慶派によるこれら先師供養の造仏については、康清の念仏堂像をめぐる文脈で奥健夫氏による考察がある。奥健夫「鎌倉中期の東大寺と仏師」（GBS実行委員会編『ザ・グレイトブッダシンポジウム論集』第五号「鎌倉期の東大寺復興―重源上人とその周辺―」、東大寺、二〇〇七）

(37) 近年では、三宅久雄氏がこうした見解を改めて支持している。なお、六波羅蜜寺地藏菩薩坐像は、従来、両脚部彫面の内刎りに岩座に坐す地藏菩薩像の印仏が納入されていることが知られていたが、近年像内に塔婆と金属制容器が納入されていることが知られることとなった。

三宅久雄「六波羅蜜寺地藏菩薩像と運慶建立の地藏十輪院」〔美術史論集〕一〇、神戸大学美術史研究会、二〇一〇）

(38) 浅見竜介「六波羅蜜寺の仏像」〔MUSEUM〕六二〇、二〇〇九

(39) 前掲注2「毘沙門天左足柄内側墨書銘」

(40) 『日本歴史地名大系四〇』「高知県の地名」（平凡社、一九八三）

前掲注5塩澤⑨

(41) 『醍醐寺新要録』「貞応二年供養記」

前掲注19

(42) 前掲注1「台座心棒銘」

(43) 蓮華王院諸像をめぐる基礎事項については、これまで蓄積された先学の成果によるところが大きい。本稿では特に

(44) 前掲注1『日本彫刻史基礎資料集成』、注5丸尾⑤を参照した。

前掲注5丸尾⑤

麻木脩平「蓮華王院大仏師の系譜」〔佛教藝術〕二〇一、一九九二

- (45) 根立研介「院政期の〈興福寺〉仏師」『佛教藝術』二五三、二〇〇〇)後に同『日本中世の仏師と社会』(塙書房、二〇〇七)
- (46) 『壬生家文書』「口宣案雛形」
長寛二年十二月十七日、院千体千手供養也、人々勸請内、仏師康朝法師叙法眼
『東大寺統要録』建長八年三月二十五日条
建長八年三月廿五日、大講堂御仏重加彫刻、／中尊千手観音立像〈長二丈五尺〉／大仏師法印湛慶 湛慶不遂
造功而令死去之間、以康円法眼為大仏師終造功畢、
前掲注5田邊⑧
- (47) 水野敬三郎「運慶の工房制作」(前掲注13『日本彫刻史研究』)
- (48) 山口隆介「仏師肥後定慶の研究―東京芸術大学蔵毘沙門天像を中心に―」(『鹿島美術財団年報』二七、二〇〇九)
- (49) 元結飾りは、髻を形成する基部に縛られた元結紐の上部に着けられる飾り具を指している。
- (50) 井上正「東大寺三昧堂(四月堂)千手観音立像について」(『学叢』七、一九八五)
- (51) 熊谷貴史「多臂像の造形表現」(第五十九回美学会全国大会、配布資料レジュメ、二〇〇七、発表要旨は『美学』二二三、二〇〇八に掲載)
- (52) 前掲注5丸尾⑤、毛利⑥、山本⑩
- (53) 前掲注5山本⑩
- (54) 三宅久雄『日本の美術』四五九「鎌倉時代の彫刻―仏と人のあいだ―」(至文堂、二〇〇四)
- (55) 二十八部衆像は、蓮華王院が建長元年に火災で焼亡した際に救出されたことが『一代要記』から知られ、以降の再興時に二十八部衆像について触れた記録は見当たらず、後述のように十三世紀半ば頃の慶派作例としての特徴が顕著であることから、寛元四年(一二四八)から宝治三年にかけての修造にあたって、修理大仏師として湛慶を筆頭として造像されたものと解されている。その造像に関する検討も含めて二十八部衆像の造形性については今後の課題

としたい。

(56)

従来、湛慶周辺に位置づけられてきたものとして、以下のような作例が挙げられる。東京・長楽寺阿弥陀如来像、神奈川・寿福寺薬師如来像、神奈川・証菩提寺阿弥陀如来像、神奈川・東漸寺、千葉・三福寺薬師如来像、茨城・長勝寺薬師如来像、静岡・願生寺薬師如来像、静岡・北条寺阿弥陀如来像、静岡・願成就院阿弥陀如来像、和歌山・高野山正智院阿弥陀如来像、高知・上郷阿弥陀堂阿弥陀如来像、高知・安楽寺阿弥陀如来像、高知・上分大日堂大日如来像など(順不同)。ここで挙げるものはあくまでも一例である。

(57)

西園寺公経は、源頼朝の娘婿であつた一条能保の娘を妻とし、京都守護職として幕府・朝廷共に重用された。親幕派であつた為に承久の乱の際には幽閉されるが、事前に乱の情報を幕府に知らせ、幕府の勝利に貢献している。乱後には、幕府との関係の強化が窺え、貞応二年には太政大臣、翌年には従一位に昇進し、娘婿の九条道家と共に朝廷の実権を握り絶大な権力を持つに至っている。公経及び西園寺の沿革については、赤松俊秀「鹿苑寺の歴史」(『京都寺史考』、法蔵館、一九六二)に詳しい。

(58)

松島健「西園寺阿弥陀如来像本尊考(上・下)」(『国華』一〇八三・一〇八四、一九八五)後に『鹿苑寺と西園寺』(思文閣出版、二〇〇四)

(59)

松島健氏は、西園寺公経の明恵への傾倒、高山寺と慶派といった運慶以来の強い繋がりを指摘しながらも、その作者を当時造仏界で有力であり西園寺家とも関係と持っていた円派仏師隆円とした。その背景には、かつて円派仏師と目されていた仏師性慶が西園寺大仏師を名乗っていたことが挙げられる。近年では、湛慶が西園寺大仏師職を子弟に譲っていたことが知られ(前掲注23「拾古文書集五」)、性慶も慶派仏師と認められることから、その作者を湛慶、もしくは周辺の有力慶派仏師とする見解ではほぼ一致している。

前掲注58松島「西園寺本尊考」

前掲注5根立⑪・松岡⑫

(60)

東福寺永明院釈迦如来坐像「像内銘」
西園寺大仏師法印性慶／永明庵御本尊／元亨四年(甲子)四月十一日置

(61)

熊田由美子「晩年期の運慶―その造像状況をめぐる一考察―」(『東京藝術大学美術学部紀要』二六、一九九一)

(62)

前掲注5松岡⑫

(63)

浄瑠璃寺九体阿弥陀如来坐像については、制作年代について議論が交わされており、未だ定説をみない。浄瑠璃寺創建期である永承二年と、『浄瑠璃寺流記事』に本堂上棟記事が見えることから嘉承二年(一一〇七)、さらには中尊を永承二年、その他八体を嘉承二年またはそれ以降に追加し、九体阿弥陀としたという折衷説なども見られる。

また堂宇の問題から久安六年(一一五〇)とみる説など、詳細に見ていくとその他数説が認められる。これらの年代幅と造形の成熟度に対する評価は、主に唯一の史料である『浄瑠璃寺流記事』の検討から生れた解釈の相違と九体阿弥陀相互間における作風の相違に起因するものと考えられるが、『流記事』の記述は極めて簡潔で様々な解釈が起りやすく、史料解釈に目的が偏ってしまうとひとつの結論には至りにくいという問題が挙げられるだろう。本稿では、今妥当なものとして工房制作による作風の幅を明快に説いた井上正氏による永承二年造立説をとる。

井上正「浄瑠璃寺九体阿弥陀如来像の造立年代について」(『国華』八六一、一九六三)

『大和古寺大観第七卷海住山寺・岩船寺・浄瑠璃寺』解説(岩波書店、一九七八)

杉山信三「阿弥陀堂の系譜」(宮次男編『日本古寺美術全集』第十五卷「平等院と南山城の古寺」、集英社、一九八〇)

(64)

大宮康男「浄瑠璃寺九体阿弥陀像造立考」(『佛教藝術』二二四、一九九六)など

(65)

浄瑠璃寺九体阿弥陀如来像の呼称番号については、前掲注63『大和古寺大観』記載の番号に拠った。本稿では蓋然性の高いものとして、杉山信三、井上正両氏の説をとるが、白河法皇が永長二年(一一〇九七)に皇女郁芳門院媞子のために建立した六条御堂、後の万寿寺本尊とみる猪川和子氏の説もある。

杉山信三『藤原氏の氏寺とその院家』(奈良国立文化財研究所学報第十九冊、一九六八)

井上正「万寿寺阿弥陀如来像について」(『MUSEUM』二四八、一九七一)

猪川和子「万寿寺阿弥陀如来像の伝来について」(『日本古彫刻史論』、講談社、一九七五)

(66)

前掲注5松岡⑫

(67)

西園寺の寺観については、『増鏡』に比較的詳しく記されており、その雄大さが偲ばれる。

『増鏡』「内野の雪」

公経の太政大臣、そのかみ夢見給える事ありて、源氏中将わらはやみまじなひ給し北山のほとりに、世に知らずゆ、しき御堂を建てて、名をば西園寺といふめり。(中略)本堂は西園寺、本尊の如来まことに妙なる御姿、生身もかくやと、いつくしうあらはされ給へり。又、善積院は聖師、功德藏院は地藏菩薩にてをはず。池のほとりに妙音堂、瀧のもとには不動尊。この不動は、津の国より生身の明王、蓑笠うち奉りて、さし歩みてをはしたりき。その蓑笠は宝藏にこめて、卅三年に一度出ださるとぞうけたまはる。石橋の上には五大堂。成就心院といふは愛染王の座さまぬ秘法とり行なはせらる。共僧も紅梅の衣、袈裟数珠の糸まで、同じ色にて侍める。又、法水院、化水院、無量光院とかやとて、来迎の気色、弥陀如来・廿五の菩薩、虚空に現じ給へる御姿も侍めり。北の寝殿にぞ大臣は住み給。めぐれる山のときは木ども、いと旧りたるに、なつかしきほどの若木の桜など植へわたすとして、大臣うそぶき給ける。／山ざくら峰にし尾にも植へをかんみぬ世の春を人や忍と／かの法成寺をのみこそ、いみじきために世継もいひためれど、これはなを山の気色さへおもしろく、都はなれて眺望そひたれば、いはんかたなくめでたし。

(68)

前掲注5松岡¹²⁾

(69)

前掲注58松島健「西園寺本尊考」

(70)

『平等院大観』第二卷「彫刻」(岩波書店、一九八七)

(71)

伊東史朗編『広隆寺上宮王院聖徳太子像 調査報告』(京都大学学術出版会、一九九七)

(72)

武笠朗「安楽寿院阿弥陀如来像について」(『佛教藝術』一六七、一九八六)

(73)

西川杏太郎「運慶作例の木寄せについて」(『佛教藝術』八四、一九七二、後に前掲注16『日本彫刻史論叢』所収)

(74)

水野敬三郎「院政期の造像銘記をめぐる二、三の問題」(『美術研究』二八五、一九七四年)後に前掲注13『日本彫刻史研究』所収

山本勉「仏像の内部を見る——運慶作品を中心に——」(『講座日本美術史』第一卷「物から言葉へ」、東京大学出版、

二〇〇五)

(75) 前掲注5根立⑪

(76) 前掲注5田造⑧

(77) 伊東史朗氏は清水寺像について、文治四年に不断常行念仏を始修した阿弥陀堂に安置された像として「文治四年頃の奈良仏師の作風を示す」と評価している。

(78) 西寿寺の創建は、江戸時代初期に袋中上人を招請開山とし、上人に帰依した北出嘉兵衛によって寛永四年(一六二七)に建立されており、西寿寺像が客仏であることは明らかであるが、それ以前の来歴については詳らかでない。西寿寺像については浅湫毅氏によって調査報告がなされており、氏は作者系統について「運慶晩年の作風に影響を受けた、湛慶世代の慶派仏師」としている。

(79) 浅湫毅「木造阿弥陀如来坐像(京都・西寿寺蔵)」「学叢」二八・二〇〇六)

(80) 前掲注78浅湫「木造阿弥陀如来坐像(京都・西寿寺蔵)」

寺伝によると、承和年中(八三四～四八)に慈覚大師円仁が天台宗山門派として創建し、その後正和年中(一一三二～一六)に浄土宗西山派の道空上人が中興し、以来浄土宗に改めたとされるが、西方寺像は道空上人中興時の十四世紀にまでくだるものではなく、少なくとも十三世紀前半頃の制作であることが推測される。また現本堂の右脇に、十二世紀後半院政期頃の阿弥陀如来坐像が安置されており、西方寺にどの段階で本像が移安されたのか知る由は今のところない。

『京都市の地名』(平凡社、一九七九)

(82) 『京都の美術工芸』『京都市内編』(京都府文化財保護基金、一九七九)

(81) 井上正「旧巨椋池周辺の仏像」(『学叢』一、一九七九)

前掲注63『日本古寺美術全集』

安藤佳香『宇治の仏たち』(宇治市歴史資料館、一九八九)

十二世紀末から十三世紀初頭の慶派仏師による造像が想定される優れた作例として知られている佐賀・東妙寺釈迦

如来像について、作者系統や特徴を詳細に検討された竹下氏は、雪隠寺像および横蔵寺像を「共通する点も認められるが、ともに衣文は省略化される傾向にある」として、東妙寺像と同系統の作者によるややくだつた時期に制作された作例として位置づけられている。制作年代の想定について氏の指摘に異論はないが、東妙寺像の優れた出来栄と、やや瓜実顔の頭部の輪郭などをはじめとした像容からは、運慶世代の古参仏師を想定することも可能かと考えている。

竹下正博「肥後・東妙寺の釈迦如来像」(『デ・アルテ』一三、九州芸術学会、一九九七)

(83) 前掲注5田邊⑧

(84) 青木淳「高知県・須崎市上分大日堂大日如来像の周辺」(『多摩美術大学研究紀要』二三、二〇〇八)

(85) 久野健「浄楽寺の仏像と運慶」(『美術研究』二〇四、一九六〇)後に同『日本仏像彫刻史の研究』(吉川弘文館、一九八四)所収

(86) 称名寺光明院大威徳明王像は、近年、解体修理時の納入品として確認された大威徳等種字および千手陀羅尼經の奥書に、「巧造肥中法印運慶」の名が確認され、世に知られるところとなつた。ただ、「法印運慶」の部分が「運慶」

とも判読できるという指摘や、願主側から書かれた奥書の作者情報に対する曖昧な表記など、資料的に疑問が多々残ることが留意すべき点として挙げられている。

「《作品介绍》称名寺光明院所蔵 運慶作 大威徳明王坐像」(『金沢文庫の仏像』、二〇〇七)
古川元也「新発見の胎内文書」(『古文書研究』六四、二〇〇七)

「《シンポジウム》仏師運慶をめぐる新発見と課題」(『金沢文庫研究』三二〇、二〇〇八)
塩澤寛樹「鎌倉時代造像論―幕府と仏師―」(『吉川弘文館』、二〇〇九)

(87) 奥健夫「寿福寺銅造薬師如来像(鶴岡八幡宮伝来)について」(『三浦古文化』五三、一九九三)

(88) 林宏一「埼玉・高福寺の木造阿弥陀如来坐像について」(『三浦古文化』五五、一九九四)

(89) 西川杏太郎「報恩寺阿弥陀如来像考―東国における運慶派の一作例として―」(『三浦古文化』一二、一九七二)後に、

前掲注16『日本彫刻史論叢』所収

- (90) 北条寺は、北条義時の創建になる観音堂の後身と伝えられ、現在静岡願成就院から狩野川を隔てた対岸に位置しており、北条の氏寺である願成就院との繋がりが窺われる。この北条寺像も現在客仏として伝来し、元来願成就院に安置されていたものが移安された可能性が指摘され、嘉禎二年（一二三二）六月五日に願成就院において北条義時十三回忌追善に供養された北塔婆に安置されたものであると考えられ、像容もその頃のものとして大過ないものと考えられる。
- (91) 前掲注86塩澤『鎌倉時代造像論―幕府と仏師―』
- (92) 『春記』天喜二年五月三日条
- (93) 又此中建大堂一字、安置丈六弥陀仏、尊様如満月、堂宇之体壯麗誠可歎美
- (94) 『長秋記』長承三年六月十日条
- (95) 十日戊子 朝雨、乃晴、未刻剋招具仏師院朝、向西院故邦恒朝臣堂、此所仏師定朝有造仏、天下以是為本様、仍為一礼所参詣也、師仲相從仏師院寛法眼率弟子一両来对奉礼、其金鉢誠如向真像法、丈六云々
- (96) 勝光明院造仏の一連の動向については、根立研介「院政期の僧綱仏師をめぐる仏像制作の場―仏師賢円を中心にして―」（『講座日本美術史』第四巻「造形の場」、東京大学出版、二〇〇五、後に前掲注44『日本中世の仏師と社会』所収）に詳しい。
- (97) 『長秋記』長承三年六月十日条
- (98) 『山槐記』保元三年九月二十九日条
- (99) 『玉葉』文治五年八月二十二・二十三日条
- (99) 『玉葉』建久五年九月十五日条
- 奥健夫氏の指摘のように、鎌倉末期から南北朝時代に著されたと考えられる『白宝口抄』には、南円堂不空羅索観音について、兼実の指示によって頭上化仏が「僧形」から「阿弥陀」に変更されたことを記している。この内容は、前掲注97で示した『玉葉』中の兼実が康慶に不審として修正を迫った記事に対応するものと考えられている。しかし、『白宝口抄』の内容からは、阿弥陀仏の靈驗性を大いに喧伝する意図が汲み取られるように思われ、その内容の

真偽についてはやや疑問が残る。もとより史料の著述意図・信憑性云々について論じる見識は筆者にはないが、本文中でも触れるように、ここでは兼実の「相毫」という語の用法が、形式だけではなく造形表現についても用いられるものであることを再度確認しておきたい。

①01

奥健夫「不空罽索観音坐像」(『週刊朝日百科 日本の国宝』「近畿・奈良」, 朝日新聞社, 一九九七) 前掲注8根立「彫刻史における和様の継承と展開をめぐる」

①02

伊東史朗氏は、寿永二年に制作された六条殿本尊が文治四年の焼亡の際に救出されのこったものか、あるいは文治四年に院尊によって再興されたかのいずれかとし、麻木脩平氏は寿永三年の院尊作としている。

伊東史朗「妙法院普賢菩薩騎象像について」(『佛教藝術』一九四、一九九三)、同「院政期仏像彫刻史序説」(京都国立博物館編『院政期の仏像』, 岩波書店、一九九七)

麻木脩平「長講堂阿弥陀三尊考―両脇侍菩薩像の片足踏み下げ形式を中心として―」(『佛教藝術』二二二、一九九四)

①03

宇野茂樹「鎌倉時代初期の延暦寺における仏師動静」(『史迹と美術』四六五、一九七六)

①04

山本勉「蓮華王院本堂千体千手観音像にみる三派仏師の作風―四〇・四九三・五〇四号を中心に―」(『MUSEUM』五四七、一九九六)

この初期南都復興計画における院派への優遇は、当時の造仏界において権勢を誇っていた院尊の存在のみならず、造興福寺長官藤原兼光が院尚、あるいは院慶の娘を娶っていると考えられ、兼光と院尊が姻戚関係にあることから、造仏担当の仏師選定に影響を与えたとする田中省造氏の指摘がある。また、興福寺南大門の仁王像造立において、その担当仏師として院実の名を出したのも兼光とみられ、この背景にも兼光と院派の密接な関係性が窺えらるるとする根立研介氏の指摘もある。

田中省造「院派仏師とその庇護者」(『皇學館論叢』一七一、一九八四)

根立研介「慶派仏師の形成」(前掲注44『日本中世の仏師と社会』)

①05

『養和元年記』治承五年七月八日条

113 112 111 110 109 108 107 106

大仏師四人、／金堂大仏師法眼明円（長勢）（定朝小仏師紀伊講師是也）（二男円勢、一男賢円、息忠円、忠円息明円也）、／講堂大仏師法印院尊（定朝息覚助、覚助子院助、子院覚、子院尊也）、／食堂大仏師成朝無官（定朝子覚助、子康助）（春日御塔造仏賞叙法橋）、康助子康朝（春日御塔造仏賞叙法眼大仏師トス）為大仏師、子成朝也、定朝流多以之為南京大仏師、／南円堂大仏師法橋康慶（康朝小仏師肥後講師是也）、／抑南京大仏師成朝今度如被捨、依訴申為食堂造仏仏師

当時における院・円派の現存作例は数が少ないが、史料からその動向と活発な活動範囲を窺うことが出来る。院派の活動については、清水真澄氏の一連の研究に詳しい。

清水真澄「鎌倉時代の院派仏師について」、「院派仏師事蹟年表」、『国華』一〇〇一、一九七七）など

『吾妻鏡』文暦二年五月二十七日条

『吾妻鏡』嘉禎元年十二月二十七日条

『吾妻鏡』仁治元年九月七日条

山本勉「彫刻の和様 鳳凰堂の仏像を中心に」（『開創九五〇年記念 国宝 平等院』、朝日新聞社、二〇〇〇）

前掲注61熊田「晩年期の運慶」

根立研介「慶派仏師工房の組織」、同「南都再興造仏における「中国」美術の受容と慶派彫刻様式の形成」（前掲注44『日本中世の仏師と社会』）、前掲注8「彫刻史における和様の展開と継承をめぐる」

平安期以降におけるいわゆる「和様」の美術や文化については、これまでに極めて多くの成果が積み重ねられているが、本稿執筆にあたっては主に以下の論考を参考にした。

井上正「和様彫刻の成立と展開」（前掲注63『日本古寺美術全集』）

付記

図34の写真掲載についていずみ谷西寿寺村井定心ご住職様に快諾を賜り、京都国立博物館よりご提供を頂いた。また当ミュージアム芸員斉藤利彦氏には、折に触れて多大なご助言とご教示を頂いた。記して心よりの謝意をあらわしたい。

図版出典一覧

図1・8・9・10…『運慶快慶とその弟子たち』（奈良国立博物館、一九九四）、図2・40…『原色日本の美術』第五卷改訂第三版『中世寺院と鎌倉彫刻』（小学館、一九九四）、図3・4・5…『新編 名宝日本の美術』第十三卷『運慶・快慶』（小学館、一九九一）、図6・7・18・30・31・43…『院政期の仏像』（岩波書店、一九九二）、図11・15…『日本彫刻史基礎資料集成』『鎌倉時代造像銘記篇三』（中央公論美術出版、二〇〇五）、図12・1・12・3・12・4・13・1・13・2／14・1・14・2…『日本彫刻史基礎資料集成』『鎌倉時代造像銘記篇七』（中央公論美術出版、二〇〇九）、図16・17・20…『日本彫刻史基礎資料集成』『鎌倉時代造像銘記篇一』（中央公論美術出版、二〇〇三）、図19・1・19・2・19・3・21・22・23・1・23・3・24・25・26・27…『日本彫刻史基礎資料集成』『鎌倉時代造像銘記篇八』（中央公論美術出版、二〇一〇）、図28・1・28・2…『鹿苑寺と西園寺』（思文閣出版、二〇〇四）、図29…『日本彫刻史基礎資料集成』『鎌倉時代造像銘記篇四』（中央公論美術出版、二〇〇六）、図31…『日本彫刻史基礎資料集成』『鎌倉時代造像銘記篇二』（中央公論美術出版、二〇〇四）、図34・1・34・2…『京都国立博物館、図35…『京都の美術工芸』（京都市内編上）（財団法人京都府文化財保護基金、一九八五）、図36…『日本古寺美術全集』十五『平等院と南山城の古寺』（集英社、一九八〇）、図37…『国宝・重要文化財 仏教美術』四国Ⅱ 愛媛・高知（小学館、一九七四）、図38…『全集日本の古寺』『興福寺と奈良の古寺』（集英社、一九八四）、図39…『日本彫刻史基礎資料集成』『鎌倉時代造像銘記篇 補遺及び第一期総目録』（中央公論美術出版、二〇一〇）、図42…『密教×鎌倉』（鎌倉国宝館、二〇一〇）、図41…『頼朝と鎌倉文化』（佐野美術館、一九九一）